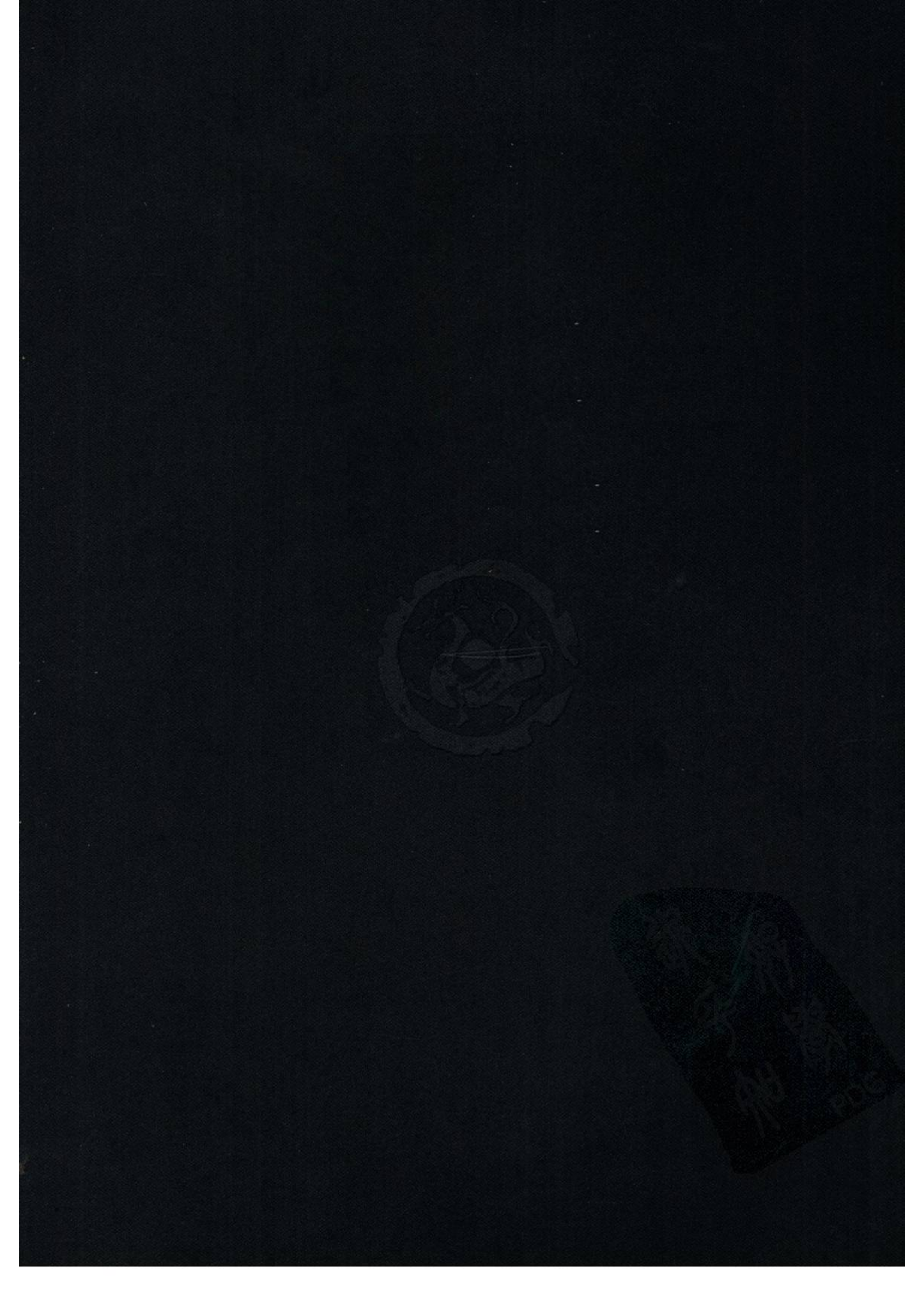




# 中国戏曲志

## 内蒙古卷

中　国　戏　曲　志　编　辑　委　员　会
《中国戏曲志·内蒙古卷》编辑委员会

中　国　ISBN　中　心

中华人民共和国文化部
中华人民共和国国家民族事务委员会主办
中国戏剧家协会

国家社科基金资助重大项目
国家艺术科学规划重点项目

# 中国民族民间文艺集成志书总编委会

## 撰　稿　人

综　　述：何乃强　项在瑜

图　　表：于书田　于瑞卿　马宝庆　王玉霞　王树杰　王铁荣　王　彬　尹振发　刘新和　邢　沅　池汉忠　朱长金　李书一　李兰波　李　军　何乃强　纵丽娟　张文秀　张晓军　其那尔图　林海鸥　宝音贺希格　孟庆华　项在瑜　姜　华　梁秀茗　褚广森　韩殿琮　鲁殿华　颜景常

志　　略：王树杰　乌日吉木斯　乌国政　石万英　丛培德　邢　沅　齐·毕力格　刘凤梧　刘新和　池汉忠　苏日图　李宝祥

李　军　何乃强　项在瑜　赵九天　姜　华　韩殿琮

（以上为《剧种》撰稿人）

于瑞卿　马跃宗　王树杰　王铁荣　王　彬　乌兰娜　尹振发
尹振声　石万英　布和特木尔　史宝珊　白旭东　丛培德
邢　沅　朱长金　齐·毕力格　李广文　李兰波　李西樵
李　军　李志学　何乃强　陈　宁　张文秀　张国良　张晓军
周洪哲　宛　澄　孟庆华　项在瑜　赵纪鑫　南守忠　侯广峰
郭长歧　都君一　徐国选　阎　甫　韩庆田

（以上为《剧目》撰稿人）

王世一　王彦彪　乌兰娜　邢　野　刘新和　李　杰　何乃强
陈怀智　张　善　张道德　苗幼卿　高步成

（以上为《音乐》撰稿人）

邢　沅　朱长金　刘春梅　杜荣芳　杜翠仙　李兰波　吴新秦
何乃强　杨鸣增　陈　宁　陈怀智　张文秀　张景亮　项在瑜
康　军　臧兰英

（以上为《表演》撰稿人）

任英君　刘新和　李兰波　陈玉莲　项在瑜　热　西　翟俊峰

（以上为《舞台美术》撰稿人）

丁占文　于书田　于瑞卿　马振东　王友梅　王树田　王铁荣
王　彬　乌日吉木斯　乌兰娜　尹振发　尹振声　石志明
白凤兰　白云翔　白旭东　邢　沅　朱长金　乔正龙　纪疆男
刘化喜　刘存孝　刘青松　刘映元　刘新和　李文学　李兰波
李　军　李汝函　李洪祥　何乃强　萧苓华　陈　宁　陆树华
纵丽娟　张凤歧　张文秀　张更新　张国良　张晓军　苑思春
林海鸥　孟庆华　赵九天　赵纪鑫　项在瑜　查洪武　钟祖峰
段秀莲　姜永生　贾立新　高纯德　高　旺　郭长歧　郭秀英
桑　苗　阎　甫　韩庆田　韩殿琮　褚广森　褚永国　鲁殿华
翟俊峰　魏兆福　魏美云

（以上为《机构》撰稿人）

马宝庆　王绍青　王树杰　王铁荣　王　彬　王耀辰　白云翔

邢　沅　朱长金　任英君　刘新和　孙忠耀　纪疆男　李广文
李兰波　李　军　李志学　沈文华　张仲仁　张晓军　郭长歧
项在瑜　姚金昌　高　旺　高　梅　梁秀茗　阎桂芳　韩庆田
韩殿琮

（以上为《演出场所》撰稿人）

王树杰　王　彬　石万英　刘映元　刘新和　李兰波　何乃强
张晓军　林海鸥　项在瑜　高纯德

（以上为《演出习俗》撰稿人）

丛艳双　任英君　刘新和　杜承武　李逸友　盖山林　翁善珍
韩殿琮

（以上为《文物古迹》撰稿人）

王庆宪　王树杰　丛培德　朱长金　刘新和　何乃强　李　军
李　野　郑士谦　查洪武　唐业封

（以上为《报刊专著》撰稿人）

马朝先　王树杰　乌日吉木斯　尹振发　白旭东　丛培德
邢　沅　刘新和　苏日图　李兰波　李宝祥　何乃强　陈怀智
陈清漳　张文秀　张国良　项在瑜　郭长歧　聂爱君　阎桂芳
韩殿琮　颜景常

（以上为《轶闻传说》撰稿人）

王树杰　石万英　刘新和　李兰波　张国良　张晓军　高纯德
徐国选　韩殿琮

（以上为《口诀·行话·谚语·戏联》辑录人）

**传　　记**：于书田　马振东　王树杰　王绍青　王铁荣　王　彬
乌日吉木斯　尹振发　尹振声　艾　思　白凤兰　白旭东
巴靖远　邢　沅　朱长金　刘青松　刘新和　刘慧荣　沙　痕
李兰波　李　军　何乃强　陈怀智　陆树华　张文秀　张　卉
张国良　张晓军　张景亮　张　颖　林海鸥　周洪哲　宫步生
项在瑜　赵纪鑫　高乐美　郭有山　唐汉三　褚广森　阎　甫
韩殿琮　韩庆田　颜景常

**其　　他**：马宝庆　王　彬　刘映元　刘新和　李　军　陈怀智

**附　　录**：何乃强　纵丽娟

**索　　引**：纵丽娟

**绘　　图**：白咏梅　孙忠耀　杨名声　陈启东　张　锐　张彬筠　洪　涛
韩巨声　韩殿琮　鲁林宝　寒　九　德　钦　翟俊峰

**摄　　影**：马宝庆　王一鲲　王书墉　孔　群　白音查干　邢　沅
任英君　刘新和　齐鹤龄　李世文　李　军　李雅冉　李富强
杨维瀛　宋志成　陈启东　张仲仁　郑士谦　哈　达



蒙古戏《达那巴拉》
乌日根饰达那巴拉
杨灵花饰金香



蒙古戏
《诺丽格尔玛》



二人台《丰州滩传奇》
张凤莲饰宗金



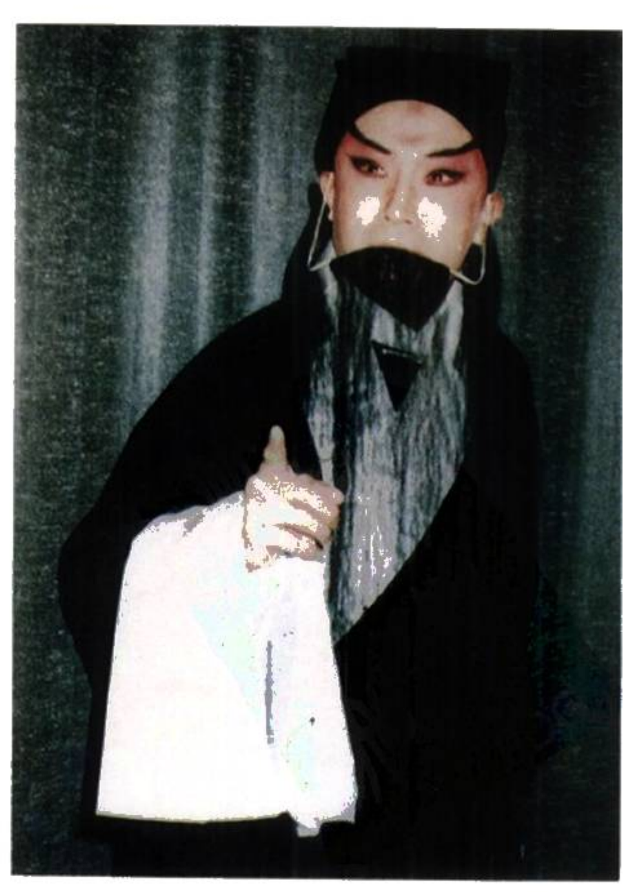

武仙梅饰郭暧 王巧云饰唐君蕊
邓友山饰唐太宗 郭秀云饰沈后
晋剧《打金枝》



二人台《走西口》



东路二人台《摘花椒》



京剧《击鼓骂曹》，李小春饰祢衡



评剧《火烧王爷府》



晋剧《写状》康翠玲饰李桂芝<br>亢金锐饰赵 椿



二人台《借冠子》，亢文彬饰王嫂子，任粉珍饰刘四姐



二人台《接婆婆》



晋剧《秦香莲》，杨盛鹏饰包公，任翠凤饰秦香莲



东路二人台《怕老婆》



晋剧《白虎鞭》
张玉玲饰伍员

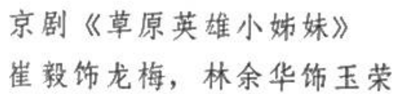


京剧《巴林怒火》
牛炳印饰番岱



二人转《追驴》





京剧《草原英雄小姊妹》
崔毅饰龙梅，林余华饰玉荣

晋剧《嘎达梅林》



二人台《打金钱》





二人台《挂红灯》





二人台《闹元宵》



东路二人台《顶灯》



晋剧《跑城》帽翅功



蒙古戏《达那巴拉》



晋剧《五雷阵》梢子功

京剧《巴林怒火》乌日娜装扮





京剧《巴林怒火》番岱装扮



晋剧《嘎达梅林》牡丹装扮

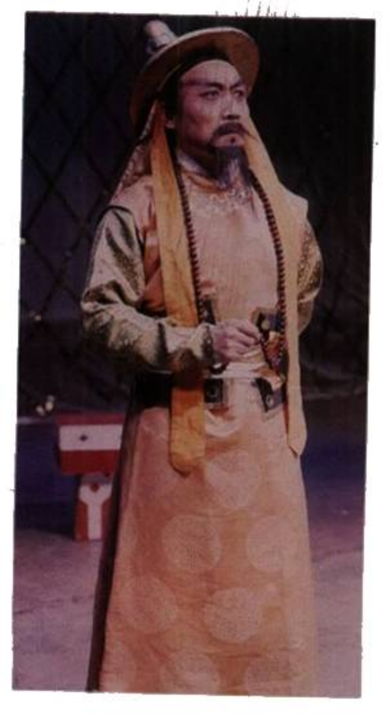
晋剧《嘎达梅林》嘎达装扮





晋剧《昭君传》呼韩邪装扮

二人台《丰州滩传奇》宗金装扮



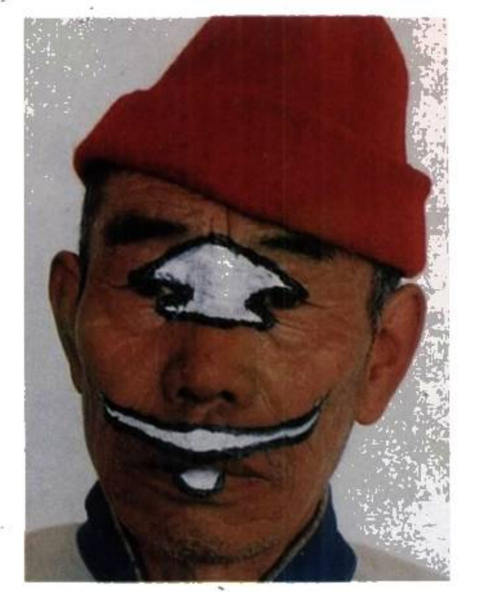
二人台《丰州滩传奇》阿拉坦汗装扮



京剧《嘎达梅林》嘎达和牡丹装扮



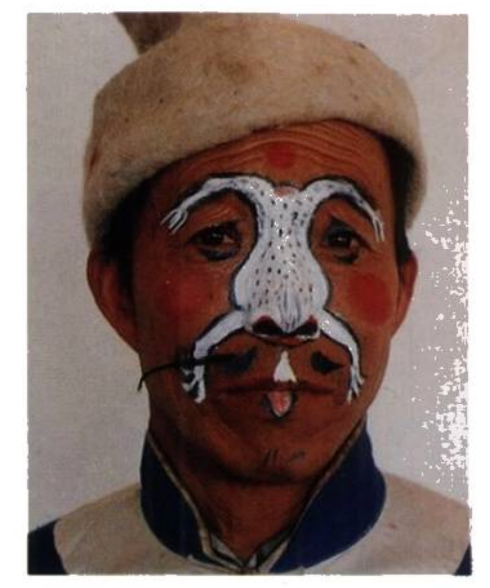
蒙古戏《满都海·斯琴》满都海装扮



东路二人台吊八脸



东路二人台蝴蝶采菊脸



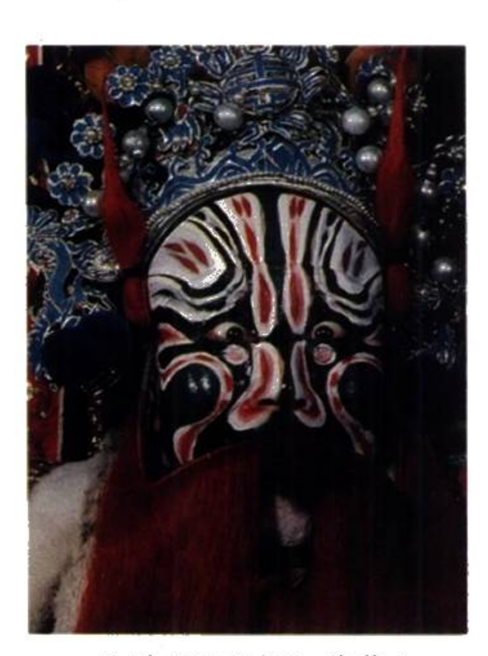
东路二人台蛤蟆脸



晋剧《白水滩》青面虎



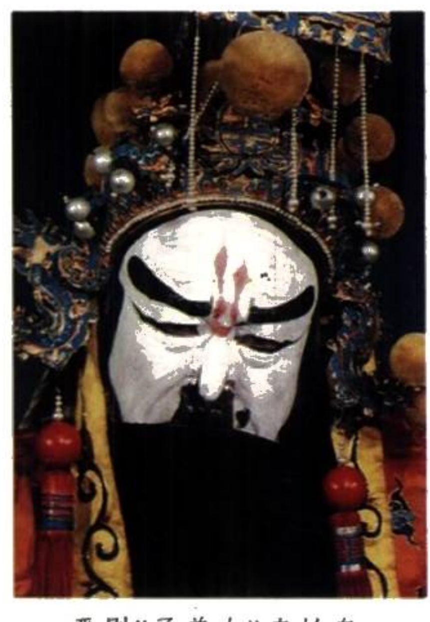
晋剧《算粮》魏虎



晋剧《淤泥河》盖苏文



晋剧《金水桥》秦英



晋剧《孟姜女》秦始皇



晋剧《绝龙岭》闻仲

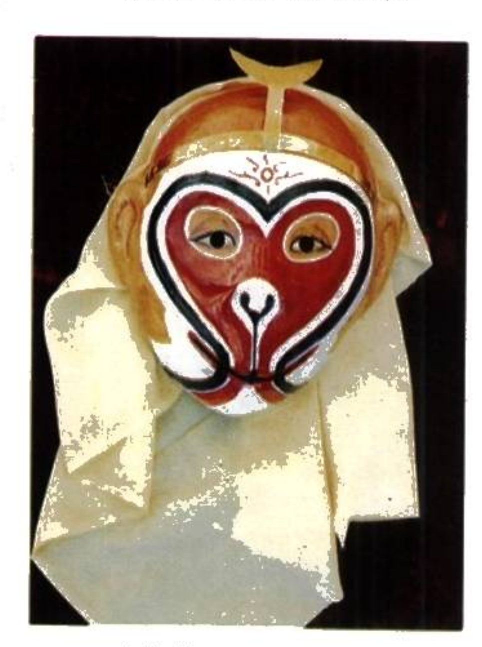

东路二人台小鬼面具


东路二人台二鬼面具


东路二人台阎王面具

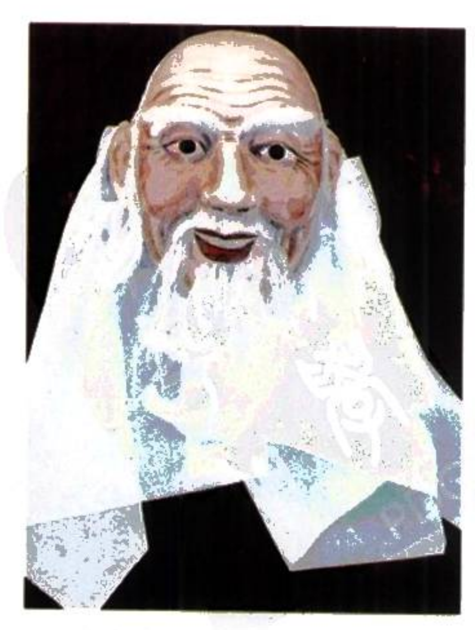

浩德格沁猪八戒面具


浩德格沁花日面具


浩德格沁孙悟空面具


浩德格沁朋斯克面具


浩德格沁曹门代面具


浩德格沁阿林查干面具



蒙古戏《满都海·斯琴》布景
设计：鲁林宝



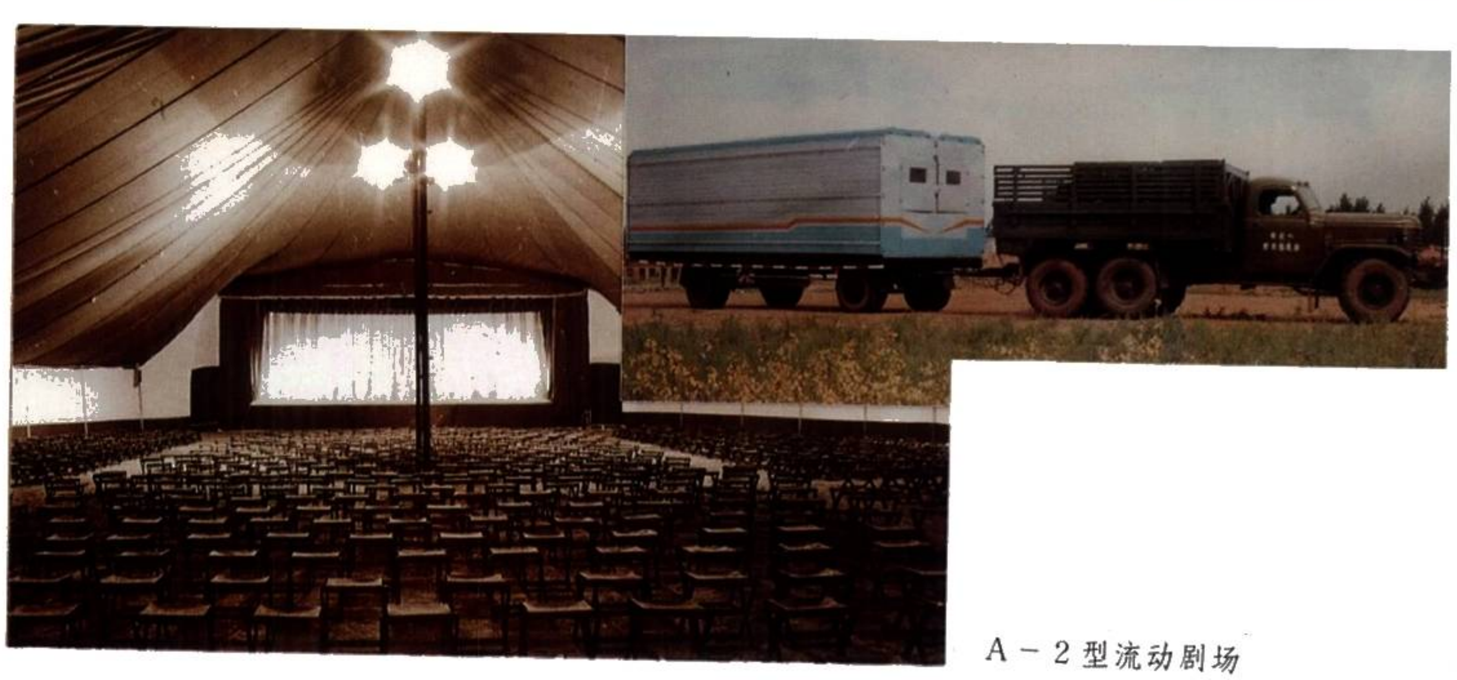
京剧《草原英雄小姐妹》布景
设计：官布



晋剧《三娘子》布景
设计：云川、祁志锐



原包头中山堂



A－2型流动剧场




集宁人民剧场



呼和浩特市乌兰恰特剧场



乌兰恰特剧场前厅



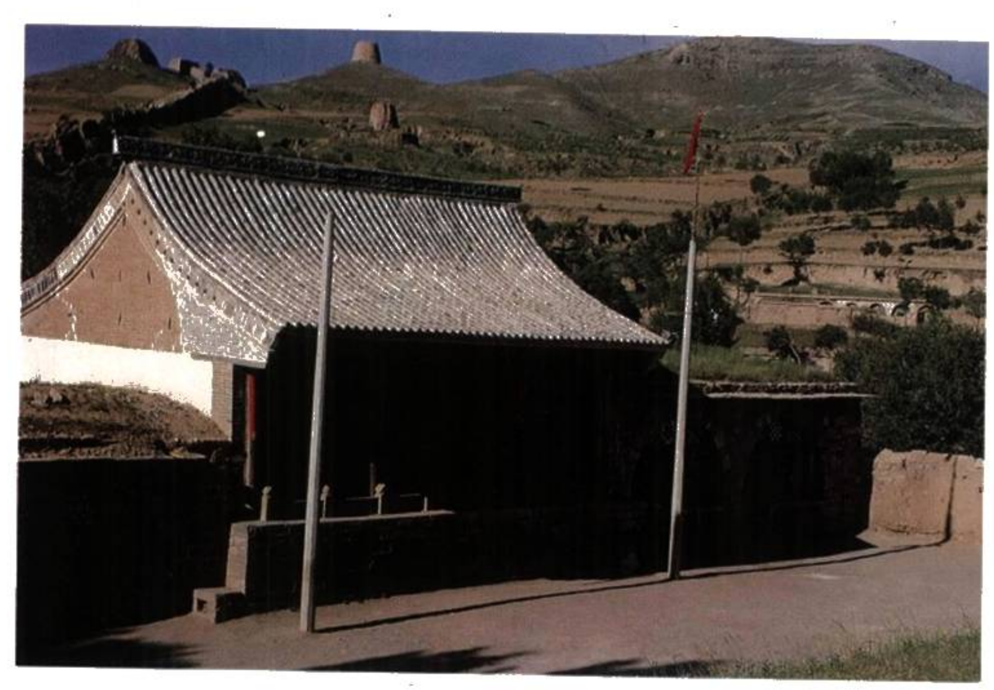
乌兰恰特剧场观众席



呼和浩特市铁路工人文化宫

呼和浩特市郊区
甲兰板古戏台





清水河县口子上村古戏台



锡林郭勒盟
多伦山西会馆古戏台

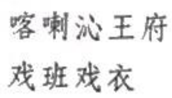


古画《月明楼》（清代茶园演戏图）

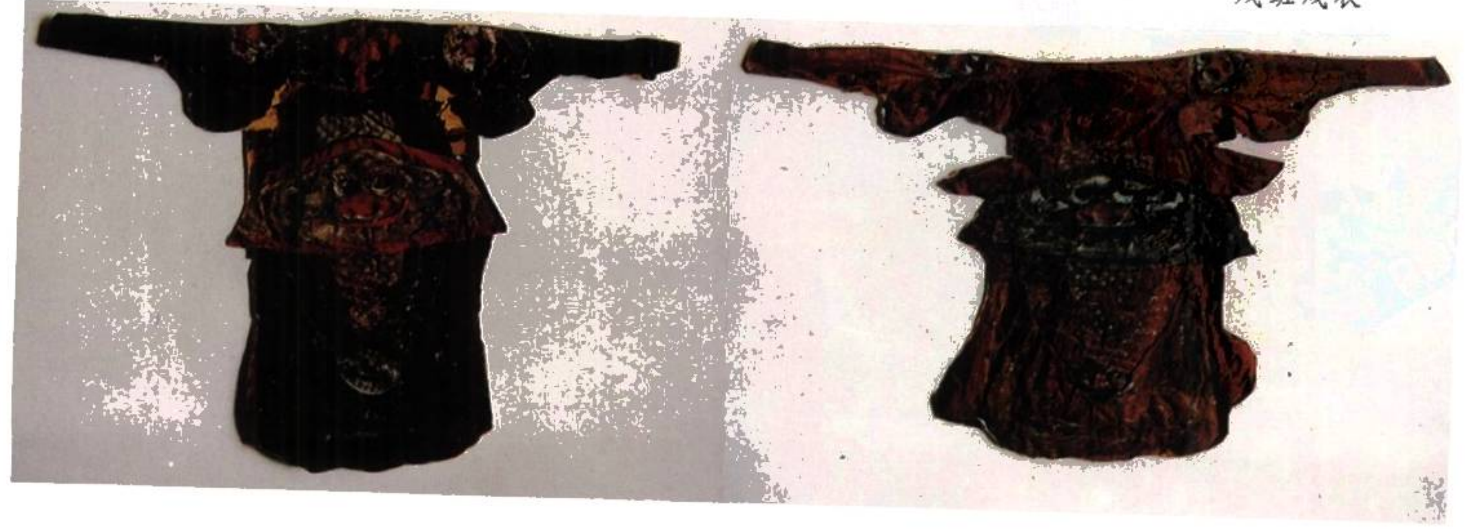
呼和浩特北魏墓乐舞陶俑

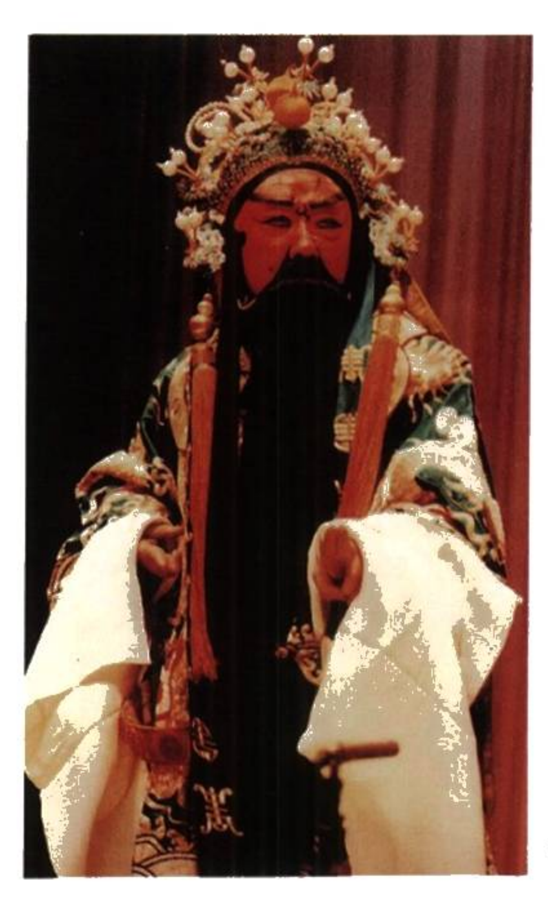


和林格尔汉墓乐舞壁画



喀喇沁王府戏班戏衣







李万春



王玉山

李万春饰《古城会》中关羽



樊六饰《探病》中刘干妈



王玉山(右) 和尚小云剧装照(《姑嫂英雄》)

# 序　　言

张庚

中国各民族人民共同创造的戏曲艺术，历史悠久，它跟随中国社会的演进而成长和衍变，至今具有旺盛的生命力，在世界戏剧中有它特殊的地位和价值。我们编辑出版《中国戏曲志》既感到担子很重又感到很光荣，因为戏曲艺术是中国人民和世界人民都关心和重视的。方志学在中国历史科学中，是个传统较久，有一定成就的分支学科，但各地方志对戏曲是极少记载的。戏曲志的编纂，在一定意义上带有开创性，因此也增加了我们工作上的难度。早在五十年代戏曲工作者就有编戏曲志的构想，直至八十年代才具备实现这一夙愿的客观条件与主观条件。

1983年初，中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会及中国戏剧家协会共同签发了《关于编辑出版〈中国戏曲志〉的通知》。同年三月，在全国文学、外国文学、艺术学科规划会议上，经过审议，确定《中国戏曲志》丛书为国家第六个五年计划的艺术科研重点项目，并跨第七个五年计划，八月，在全国哲学社会科学规划领导小组会议上被正式批准。

编辑出版《中国戏曲志》的主旨，在于记述中国戏曲的历史和现状，是为了系统地记录、整理各地区、各民族的戏曲资料，概括戏曲改革工作的经验教训，促进社会主义戏曲事业的繁荣，也为今后保留一部比较完善的戏曲文献。因此，编辑出版《中国戏曲志》是属于社会主义精神文明建设的组成部分，具有重要的现实意义。

为统一领导编纂工作，组成《中国戏曲志》编辑委员会，并设编辑部。戏曲志在借鉴传统方志体裁，结合戏曲实际的基础上，制定了体例；依据实事求是的原则，拟定了编写要求。作为社会主义时期编纂的戏曲专志，开拓了新的领域，填补了历史的空白，意义深远。《中国戏曲志》丛书，按照中华人民共和国省、自治区、直辖市的行政区划分设地方卷，由当地文化主管部门主持编修，由全国艺术科学规划领导小组统一规划，陆续出版。

编辑出版《中国戏曲志》的工作无前例可循，参加编纂的人员都是通过实践来提高自己的水平和能力的，因此成书之后也还有可能存在不足和不准确之处。希望在经历了广大读者的考验之后，在续修或者重修戏曲志的时候加以弥补。

# 凡　例

一、本志以系统记述各地区、各民族戏曲历史及理论研究成果，繁荣社会主义戏曲事业，促进中外文化交流为宗旨。

一、本志以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导思想。

一、本志按1982年省、自治区、直辖市行政区划分卷。

一、本志上限，各卷按实际情况而定，下限至1982年。

一、本志各卷分综述、图表、志略、传记四大部类，并以此顺序排列。

综述以历史时期为序，概述本地区戏曲历史。

图表包括大事年表、剧种表及有关图表。

志略分剧种、剧目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀等。

立传人物按其主要艺术活动地区分别记述。在世人物不立传，他们的活动在有关部类记载。

一、本志附录，包括各地有关政策、法令及其他有关内容。

一、本志纪年，中华人民共和国成立前，以年号为先，夹注公元；中华人民共和国成立后，用公元纪年。

本卷出版人员名单

**排版监制** 李　松

**印刷监制** 姜世璧

**责任编辑** 何乃强　包澄絜

江达飞

**音乐编辑** 白学践

**图片编辑** 马宝庆

**装帧设计** 李吉庆

**版式设计** 志　文

**责任校对** 曹　征

# 目　　录

# 综　　述

# 综　　述

内蒙古原系清代内属或内藩蒙古的简称，也是区别于外蒙古的对称。曾以横亘其间的大漠为内外蒙古的分野，外蒙古亦称漠北蒙古，内蒙古亦称漠南蒙古。

内蒙古位于我国北部边陲，由北迤逦西向为狭长状，东部和黑龙江、吉林、辽宁毗邻，南部、西南部和河北、山西、陕西、宁夏相连，西部和甘肃接壤，东北部、北部和苏联、蒙古两国交界。

内蒙古幅员辽阔，土地面积一百一十八万平方公里。大部分是海拔一千米以上的高原，高原边缘环绕着山峦和一些戈壁。东部的大兴安岭由北向南延伸，中部的阴山和南部的贺兰山形成一道天然屏障。黄河自宁夏石嘴山进入内蒙古，由南向北围绕着鄂尔多斯高原形成“唯富一套”的河套平原，流至呼和浩特市附近的托克托县向南折去，在阴山南麓冲积成土默川平原。源于大兴安岭的嫩江和额尔古纳河，分别流入松花江和苏联境内。西辽河横贯科尔沁草原，到辽宁后汇入辽河。

内蒙古人口约有一千九百多万，有蒙古、汉、满、回、达斡尔、朝鲜、鄂温克、鄂伦春等十多个民族。蒙古族是在内蒙古实行区域自治的民族，有二百五十多万人，占全国蒙古族人口的百分之七十左右，占自治区人口的九分之一。达斡尔、鄂伦春和鄂温克是我国人口较少的少数民族，在其聚居的呼伦贝尔盟分别成立了民族自治旗。

内蒙古是中国古人类文明的发祥地之一。据散见于大量文史典籍中的记载和近年来考古工作者的发现，这里遍布着自旧石器时代以来的文化遗存。如驰名中外的呼和浩特市近郊的“大窑文化”、呼伦贝尔盟的“扎赉诺尔文化”、乌审旗的“河套(鄂尔多斯)文化”、赤峰市的“红山文化”等，都表明远古时代中华民族的先人就在内蒙古留下了他们活动的足迹。

商、周时代，内蒙古地区先后出现过被称为荤粥、俨允、林胡、楼烦、鬼方等氏族和部落。

战国时期，与中原地区七雄鼎立的同时，在内蒙古的西部和东部出现了匈奴和东胡两个部落联盟。为了防御匈奴和东胡，燕、赵、秦三国在内蒙古境内兴筑了长城。赵武侯筑云中城(今呼和浩特市托克托县)。赵武灵王“胡服骑射”的地方就在阴山以南一带。赵国所设置的云中、九原、雁门、代等郡，为内蒙古行政建制之始。

秦始皇建立统一的秦王朝后不久，匈奴单于冒顿在河套和阴山一带建立起游牧民族的奴隶制政权。两汉沿边设置三州二十五郡，其中在内蒙古西部的有武威、北地、上郡、西河、朔方、五原、云中、定襄、雁门、上谷等十一郡，大都属并州辖管；在内蒙古东部的有辽东、辽西两郡，属幽州刺史部辖管。

两汉时期，东胡系统的乌桓、鲜卑和柔然等部兴起于内蒙古东部。匈奴政权衰亡后，鲜卑继而控制了蒙古高原。远祖居住在呼伦贝尔盟大兴安岭的拓跋鲜卑部，经过大漠南北匈奴之故地，迁于内蒙古南部，先后以牛川（今四子王旗、达茂旗一带）、定襄之盛乐（今和林格尔县土城子）和云中之盛乐宫（今托克托县古城）为都，建立代国和北魏，并沿阴山设置了六个军镇。

隋、唐时期，突厥兴起。在隋朝的进攻下，突厥分裂为东西两个汗国。东突厥统治蒙古地区，后为唐太宗攻破，臣服唐朝约半个世纪。唐朝在内蒙古西部设置了云中都护府（后改为单于大都护府，原汉云中郡），胜州（今准格尔旗境）、丰州（今杭锦后旗境）、麟州（今伊金霍洛旗境）、夏州（今乌审旗境）、新宥州（今乌审旗城川）等羁縻州，以及东受降城（今托克托县境）、中受降城（今包头市附近）、西受降城（今乌拉特中旗境）等城垣。

突厥汗国衰亡后，源于潢水（亦名西拉木伦河，昭乌达盟克什克腾旗境）的契丹族逐渐强盛。十世纪初，耶律阿保机统一契丹各部，建立契丹国，后改国号为辽。辽五个京城中的上京临潢府和中京大定府，建在今昭乌达盟的巴林左旗和宁城县境内。蒙古各部所居地区处于上京管辖范围之内，辽置招讨司和统军司进行统辖。

北宋末年，女真族勃兴，于北宋政和五年（1115）建立金国。金设置东北路、西北路和西南路招讨司，对内蒙古地区进行统治。此时，今内蒙古西部的伊克昭盟、阿拉善盟一带，处于党项族贵族政权西夏的统治之下。

十二世纪，蒙古族兴起，结束了我国北方民族聚散无常的局面。蒙古族的历史摇篮在今呼伦贝尔盟额尔古纳河以东，是古代东胡系统室韦各部的一支，唐代史籍称“蒙兀”。经过几个世纪的繁衍和发展，蒙古各部自东向西扩散，逐步分布在蒙古高原的广大地区，先后臣属于辽、金。南宋开禧二年（1206），蒙古贵族首领铁木真（即成吉思汗）经过几十年战争，统一蒙古各部，建立了游牧贵族政权的也客·忙豁勒·兀鲁斯，即大蒙古国。成吉思汗及其后继者又先后攻灭了西夏、金和南宋，建立了中国历史上空前统一的元王朝。成吉思汗时期，内蒙古地区被分封给了诸系宗王和功臣驸马，作为世袭的游牧贵族领地。元朝创设行省以后，内蒙古各地分属中书省和辽阳、岭北、甘肃等行省下设的宣慰司或路。元朝的夏季陪都上都城，在今锡林郭勒盟正蓝旗境内。

明朝时，内蒙古东部部分地区属兀良哈三卫管辖，蒙古土默特部首领俺答汗控制了内蒙古西部。

十七世纪初，清王朝建立以后，设置理藩院，综合治理蒙古及其他少数民族事务，同时

在内蒙古地区实行盟旗制度。旗有札萨克旗、总管旗和喇嘛旗之分，以札萨克旗最多。札萨克旗具有双重性质，既是内蒙古地区的基本军事、行政单位，又是清朝皇帝赐给旗内蒙古封建主的世袭领地。总管旗是清朝直属的领地。喇嘛旗为数不多，是由上层喇嘛管理的政教合一的领地。各旗根据各自部属的历史参加一定的会盟，会盟地址由清朝政府指定，该地名称则为盟的名称。内蒙古设置六盟，依其所在位置素有东四西二之称。东四盟是哲里木盟（包括今哲里木、兴安二盟及东北三省部分地区）、昭乌达盟（今昭乌达盟大部）、卓索图盟（今昭乌达盟南部及辽宁省部分地区）、锡林郭勒盟（今锡林郭勒盟大部），西二盟是乌兰察布盟（今乌兰察布盟和巴彦淖尔盟北部）、伊克昭盟（今伊克昭盟及巴彦淖尔盟河套部分地区）。此外，还有不属于这六个盟的索伦、巴尔虎等八旗（今呼伦贝尔盟境），察哈尔八旗（今锡林郭勒盟南部），归化城土默特旗（今呼和浩特、包头两市，托克托、和林格尔、清水河三县及大青山以北地区），以及额济纳和阿拉善两个札萨克旗。康、乾年间，先后设绥远将军、在京都统、呼伦贝尔副都统和热河副都统，加强对内蒙古的控制。乾隆年间以后，察哈尔设口北三厅，归化城土默特和乌拉特部设归绥道及所属七厅（光绪末年增至十二厅）。

中华民国以后，国民政府沿袭清朝政府理藩院和北洋政府蒙藏院的成制，设置治理蒙藏等少数民族的专门机构蒙藏委员会。民国十七年(1928)，国民政府将北洋政府设置的热河、察哈尔、绥远三个特别行政区改为行省，旧直隶省口北道各县划归察哈尔，察哈尔原划绥远之丰镇、凉城、兴和、陶林仍归绥远。盟旗被分割于新设行省下的做法，在内蒙古引起强烈不满，国民政府不久只好宣告"一切均仍旧制"。民国二十年，国民政府公布《蒙古盟部组织法》，盟旗与省县平行存在，但是实际上并未真正实行。"九一八"事变后，内蒙古东部地区的王公上层投靠日本帝国主义，哲里木盟、昭乌达盟、卓索图盟及呼伦贝尔盟地区成为所谓蒙古自治地区，设兴安总省，隶属于伪满洲国。"七七"事变后不久，日军侵入绥远省，傅作义率部退入河套，省府迁至五原县（后又迁至陕坝镇）。民国二十八年，伪蒙古联盟自治政府与伪察南自治政府、晋北自治政府合并，组成伪蒙古联合自治政府。抗日战争胜利后，呼伦贝尔、兴安、锡林郭勒、察哈尔盟的全部，哲里木、昭乌达、乌兰察布、伊克昭盟的一部分，成为解放区。国民党绥远省政府由陕坝镇迁回归绥，控制了内蒙古西部地区。民国三十四年十一月，在张家口召开的内蒙古各盟旗代表大会上，宣布成立内蒙古自治运动联合会。翌年一月，内蒙古东部的一些民族上层人士，以内蒙古人民革命党的名义，在兴安盟葛根庙（今乌兰浩特附近）召开东蒙古人民代表大会，成立东蒙古人民政府。同年三月，内蒙古自治运动联合会与东蒙古人民自治政府派代表在承德举行会议，商讨解决内蒙古民族自治运动统一的问题。民国三十六年五月一日，内蒙古自治政府在乌兰浩特宣告成立，我国诞生了有史以来由中国共产党领导的第一个少数民族自治区。

内蒙古自治区成立初期，只辖有呼伦贝尔、纳文慕仁、兴安、锡林郭勒、察哈尔五个盟。

东北全境解放以后，于1949年将辽北省的哲里木盟和热河省的昭乌达盟划归自治区。1952年察哈尔省建制撤销前，又将多伦、宝昌、化德三县划归自治区。1954年绥远省并入自治区，原乌兰察布、伊克昭两个自治区改为盟，归绥市改名呼和浩特市。1956年撤销热河省建制，赤峰等六个旗县划入昭乌达盟，乌丹县并入翁牛特旗。同年，甘肃省所辖巴彦浩特自治州和额济纳自治旗划归内蒙古，设巴彦淖尔盟。内蒙古自治区人民政府于1949年由乌兰浩特迁到张家口，又于1952年迁到呼和浩特。1962年，原属河北省的商都县划归内蒙古。1969年，内蒙古东部地区的呼伦贝尔、哲里木和昭乌达三盟分别划归黑龙江、吉林和辽宁三省，西部地区巴彦淖尔盟的阿拉善左旗划归宁夏回族自治区，阿拉善右旗和额济纳旗划归甘肃省。1979年，内蒙古恢复原行政区划，并增设阿拉善盟。

# 古代内蒙古的民族歌舞艺术

自古以来，居住在内蒙古境内的我国北方游牧部族，在长期的渔猎、采集和农牧生活中，创造了光辉灿烂的文化，给我们留下了大量的文化遗存。近年在内蒙古发现的许多古代岩画，为不同时代、不同民族所作，其中以动物图象和狩猎图象为主，也有不少舞蹈图象。分布在阿拉善盟雅布赖山岩洞的手形岩画，在石壁上用红色颜料吹喷而成，是我国已发现岩画时代最早者，距今有三万年以上的历史。阴山岩画分布很广，东起固阳县，西至阿拉善左旗。这些岩画中的舞蹈图象，摄取于瞬间即逝的动态，奔放有力，生动地反映了我国古代北方先民由野蛮时代走向文明时代的历史进程。

秦汉时代兴起在蒙古高原的匈奴，是能歌善舞的民族。所谓“胡曲”、“胡舞”，最初指的就是匈奴的音乐和舞蹈。汉代，“胡曲”广泛流行于民间。《史记·匈奴列传》中引录的一首《匈奴歌》，是至今唯一可见的“胡曲”：“失我焉支山，令我妇女无颜色；失我祁连山，使我六畜不蕃息。”所谓“祁连”和“焉支”，都是匈奴语的译音，指的是今天内蒙古中部的阴山。匈奴人也制造了本民族独特的乐器，最著名的就是胡笳、琵琶和鼙鼓。蔡文姬《胡笳十八拍》有“胡笳本出自胡中，鼙鼓喧兮从夜达明”的描绘。

除了“胡曲”还有“胡舞”。在乌兰察布盟察右前旗匈奴古墓出土的陶罐上，刻有系着尾巴跳舞的人形，为我们提供了早期“胡舞”的图像。《汉书·匈奴传》载，匈奴人于每年九月牲畜膘肥体壮时，“大会蹛林，课校人畜计”。“蹛”就是围绕林木跳舞祭祀。汉代学者桓宽曾具体描绘过“胡妲”的表演：“今民间，……玄黄杂青，五色绣衣，戏弄蒲人杂妇为兽马戏虎斗，唐锑追人，奇虫胡妲。”(《盐铁论·散不足》)有人认为，“胡妲”是扮演成胡女的表演；也有人认为，“胡妲”是族属胡人的女演员，是后来中国戏曲中“旦”脚的语源。“胡曲”、“胡舞”不仅盛行于匈奴人活动的大漠南北，对于内地的汉族音乐和舞蹈也产生过深远的影

响。汉灵帝“好胡服、胡帐、胡床、胡座、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞”。(《后汉书·五行者一》)“李延年因胡曲更造新声二十八解。乘舆以为武乐,后汉以给边将。”(《晋书·乐志下》)

在乌兰察布盟和林格尔县发现的汉墓壁画,有多处对乐舞百戏作了精美的描绘。其中墓中室北壁的乐舞百戏图,画有围绕在建鼓周围的舞轮、飞剑、弄丸、缘杆等各种伎艺表演,还有翩翩起舞的男女。和林格尔县为东汉武成县所在地,当时这里农牧业相当繁盛,驻有高级地方官吏乌桓校尉,故有如此盛大规模的乐舞百戏演出。在呼和浩特北郊北魏墓出土的一组女乐舞俑,其中有吹拉弹各种乐器者,也有长裙长袖的舞者,生动地反映了古代鲜卑的歌舞艺术。

魏晋南北朝时,原驻牧于漠南的敕勒(亦称高车)人,也是能歌善舞的民族。每逢秋高气爽时节,他们都要隆重地祈福报赛。北魏文成帝巡视边疆,曾遇五部高车人合聚祭天,“众至数万,大会走马,杀牲游绕,歌吟忻忻”。(《魏书》卷一〇三)在《乐府诗集》里存有一首古老的《敕勒歌》:“敕勒川,阴山下,天似穹庐,笼盖四野。天苍苍,野茫茫,风吹草低见牛羊。”阴山脚下的敕勒川就在今呼和浩特一带。

历史上称其为“鲜卑之遗”或“匈奴同种”的契丹人所建立的辽,历祚二百一十年,今内蒙古几全在其域内。元马端临《文献通考》载:辽俗“每年岁时聚会作乐,先命善歌舞者数辈前行,士女随之,更相唱和,回旋婉转 ,号曰‘踏锤’焉。”《辽史》卷五十四《乐志》载:“辽有国乐,有雅乐,有大乐,有散乐,有铙歌、横吹乐。”辽圣宗精通音乐,“与番汉臣下饮会,皆连昼夕,复尽巾帻,促膝而坐。或自歌舞,或命后妃以下弹琵琶送酒。”(《契丹国志》卷七)不仅皇帝和贵族喜欢歌舞,甚至连囚犯也习性不改。后梁乾化元年(913),耶律阿保机对三百余名犯人,“赐宴一日,随其平生之好,使为之。酒酣,或歌、或舞、或戏射角觝,各极其意。明日,乃以轻重论刑。”(《辽史》卷一《本纪》)这些犯人以“逆党”名获罪,有的要判重刑 ,有的甚至处死。大难临头尚且不忘歌舞,平日风气可想而知。辽上京(今昭乌达盟巴林右旗林东镇南)是辽建国初期营建的城市,辽中京(今昭乌达盟宁城县境内)是辽、宋订立“澶渊之盟”后兴筑的城邑,这两个京城都设有接待宋朝使者的驿馆。宋张舜民《画墁录》载:“契丹待南使,乐列三百人。”三百人表演迎宾歌舞,其规模是相当可观的。宋成多渌《水亭杂识》载:“辽曲宴宋使,酒一行,觱篥起,歌;酒三行,手技入;酒四行,琵琶独弹。然后食入,杂剧进,继以吹竹弹筝,歌击架乐角觝。”可见,辽宫中款待宋使,不只是歌舞表演,还包括了杂剧和百戏表演。

辽设有教坊,蓄养伶工。《辽史》卷二十三《乐志》载:“晋天福三年,遣刘昫以伶官来归,辽有散乐,盖由此矣。”道宗宣懿皇后萧观音,“姿容冠绝,工诗,善谈论。自制歌词,尤善琵琶。”宫婢单登与教坊朱顶鹤诬陷萧观音与伶官赵唯一有私,枢密使耶律乙辛奉诏劾状。赵唯一被诛,萧观音赐死。(《辽史》卷七十一《列传》)辽兴宗与教坊使等数十人,数入酒肆,亵言狎语,尽欢而返。其常于夜宴时加入伶人乐队,并“命后妃易衣为女道士”。(《契丹国

志》卷八)《辽史》卷一百九十《列传》特别为伶官罗衣轻立传,记述了他“滑稽通变,一时谐谑”的表演。由此可见,辽国宫廷中伶工活跃,演艺风气甚为兴盛。

## 元、明时期的内蒙古戏曲活动

在蒙古族形成和发展的过程中,歌舞艺术一直占有重要的地位。当蒙古族的先人从深山密林走向开阔的草原,蒙古社会从渔猎经济向游牧经济过渡时,其歌舞艺术也由原始狩猎歌舞发展到更高层次。《蒙古秘史》卷三中载有蒙古族自忽图剌汗至成吉思汗时代的一些歌舞活动。如:“全蒙古,泰赤兀惕,聚会于斡难之豁儿豁纳黑川,立忽图剌为可汗焉。蒙古之庆典,则舞蹈延宴以庆也。既举忽图剌为可汗,于豁儿豁纳黑川,绕蓬松而舞蹈,直踏出没肋之蹊,没膝之尘矣。”蒙古百姓欢庆可汗登位,围绕着蓬松树载歌载舞,竟将草地踏出“没肋之蹊”,可谓壮观。

《元史》卷一载,扎木合与支持他的弘吉剌、朵鲁班等部落为兴兵讨伐成吉思汗,“盟于秃律别儿河岸,为誓曰:‘凡我同盟,有泄此谋者,如岸之摧,为林之伐。’誓毕,共举足踏岸,挥刀斫林,驱士卒来侵。”成吉思汗麾下的得力战将木华黎,率兵攻打金国时,有军中乐舞相随。宋孟珙《蒙鞑备录·燕聚乐舞》载:“国王(即木华黎)出师,亦以女乐随行,率十七八美女,极慧黠。多以十四弦等弹大宫乐等曲,拍手为节,甚低,其舞甚异。”

踏舞,也叫作踏歌,是元代蒙古人经常跳的一种民间舞蹈。元代诗人袁桷在《客舍书事》一诗中写道:“日斜看不足,踏舞共扶携。”诗人乃贤的《塞上曲》对踏歌也有生动描绘:“踏歌尽醉营盘晚,鞭鼓声中按海青。”此歌是伴随鞭鼓声进行的。1982年在昭乌达盟赤峰市郊发掘一元代墓葬,墓室壁画绘有当时的乐队,其中一人即身挎鞭鼓,一手执鞭,一手用指分击两侧鼓面。

古代蒙古部落的许多重大庆典活动多由萨满巫师主持,他们是蒙古族最早的歌唱家和舞蹈家。萨满巫师降神作法之前,须先表演各种娱神的舞蹈,“击鼓诵咒,逐渐激昂,以至迷罔。及神灵附身也,则舞跃瞑眩,妄言吉凶。”(《多桑蒙古史》)随着时代的发展,在萨满巫师降神的歌舞中出现了戏剧表演的因素。据科尔沁地区的一些世袭十三代以上的萨满巫师的后裔讲,其祖辈流传下来一种祭祀活动,称之为“吉雅其色日古纳”。在这一祭祀活动中,萨满巫师扮演固定的角色,如吉雅其、阿都沁、玛拉沁等,其表演完全不同于以往降神时那样神秘恐怖,而是在明朗欢快的喜剧气氛中进行。

除了萨满巫师所表演的巫舞和巫剧外,古代蒙古族民间歌舞中也逐渐出现了戏剧表演因素。科尔沁狩猎歌舞《我要登上西山顶》,由两个人分别扮成猎人和动物,载歌载舞,互诘斗智。兴安盟狩猎歌舞《海青拿天鹅》,也由两个人分别扮成海青和天鹅。凶猛的海青发

现一只天鹅，经过追逐将其捕获。天鹅苦苦哀求，海青终将天鹅放回蓝天。类似这种具有戏剧表演因素的歌舞，还曾出现在成吉思汗的金帐中。十七世纪蒙古历史学家罗卜桑丹津在他写的《黄金史》中记载，在一次宫廷宴会上，成吉思汗酒酣甚乐，命手下两员大将阿尔玛察·萨儿塔忽勒和兀良哈台·哲勒篾分别扮演河中小鱼和天上的海青，彼此相辩，谐谑取乐。

自辽、金进入中原，到元世祖忽必烈统一中国的三、四百年间，是中国戏曲从宋杂剧到金院本，再向北杂剧嬗变的重要历史时期。在女真、蒙古等北方少数民族人民与汉族人民的频繁交往及相互杂居中，各民族的艺术得以广泛交流和融合。北方少数民族的音乐舞蹈，对于北杂剧的形成有着十分重要的作用。明徐渭《南词叙录》载："今之北曲盖辽、金北鄙杀伐之音，壮伟狠戾，武夫马上之歌，流主中原，遂为民间之日用。"不仅如此，元代的一些蒙古人还直接参与了北杂剧的创作和表演。如北杂剧著名作家杨景贤就是蒙古人，"善琵琶，好戏谑。乐府出人头地，锦陈花营，悠悠乐志"。（明贾仲明《录鬼簿续编》）杨景贤著有杂剧十八种，以《西游记》、《刘行者》两种传世。阿鲁威是蒙古族著名的散曲作家，《太和正音谱》称其词"如唳青霄"。著名北杂剧演员赵偏惜的丈夫，擅长搬演院本的樊孛阑奚，也是蒙古人，为雍吉烈氏之裔。一些北杂剧作品的唱词或道白中夹杂着许多蒙古语词汇，体现了蒙古族文化对北杂剧的影响。

北杂剧吸收了包括蒙古族在内的北方少数民族的音乐舞蹈，一些蒙古族剧作家和演员曾为北杂剧的繁荣和兴盛做出过贡献。但是，北杂剧并不是用本民族语言表演的蒙古族戏曲。元代有一种使用本民族语言表演的蒙古族歌舞，称之为"倒喇"。清吴长元在《宸垣识略》中称："'倒喇'，金元戏曲名也。"清陆次云写过一首《满庭芳》词，形象地描述了"倒喇"演出的情景："'倒喇'传新曲，瓯灯舞更轻。筝琶齐入破，金铁作边声。"同时注云："元有'倒喇'之戏，谓歌也。""倒喇"为蒙古语译音，意即"歌唱"。《元史》中有"倒喇黑赤"一词，意为"歌者"。元代的"倒喇"，载歌载舞，以歌为主，并有古筝、琵琶等蒙古族乐器伴奏。"倒喇"既以"戏"名之，表明这种歌舞已经不是单纯技艺性的歌舞表演了。元朝统治者推崇儒学，自仁宗以来以儒学开科取士，不少蒙古族士子怀经义取功名。同时蒙古地区的经济仍以畜牧为主，尚未形成人口聚集的商业城市。在这种环境中，"倒喇"很难与盛行于大江南北的北杂剧相抗衡，终于失去了发展为成熟的蒙古族戏曲的机遇。

元末，以红巾军为首的各族人民大起义推翻了元朝统治，明朝起而代之。元顺帝妥欢帖睦尔率后妃、太子和宗室北遁朔漠，史称北元。自此二百年间，先是明朝与北元在长城沿线长达数十年的战争，继而是蒙古各部之间互争雄长，陷入割据与统一相捭阖的局面。

十六世纪以来，经过一系列荡平群雄的战争，成吉思汗的后裔达延汗再度统一全蒙古，并把各部分为六万户，其中有四万户分布在今内蒙古域内。后达延汗之孙右翼土默特万户俺答汗始兴，先后并吞土默特大小部落，势力日趋强大。明嘉靖十一年(1532)，俺答汗

率部进驻丰州川(今呼和浩特一带)。

明朝为了防范蒙古,修筑和加固了长城,并在险要地带建立了“九边”和“三卫”。守卫边镇的军队是从各地调集的,其中最远的来自滇、皖等省。他们连同家眷一同迁来,子继父职,世代相袭,成了“九边人”。此外,明朝进行了两次大规模的“大槐树”移民,大量晋南人来到与内蒙古毗邻的雁北定居。尽管统治者采取闭关封禁政策,但是始终未能阻止边墙地区蒙、汉民族之间的交往。在频繁的私市贸易中,蒙、汉民族建立起友好的关系,甚至发展到“虏代墩军瞭望,军代韃虏牧马”的地步。(《明世宗实录》卷三六四)沿边居住的蒙、汉人民,生活习惯日益接近,饮食语言逐渐相通。

明正德以来,边政败坏至极,沿边兵民的反抗斗争此起彼伏。当这些斗争遭到明朝政府的残酷镇压后,边墙内的兵民纷纷“北走俺答诸部”。(《明史纪事本末·俺答封贡》)对于逃往塞外求生的汉人,俺答汗尽可能予以救助。“有穷夷来投,别夷来降,此部中人必给以牛羊牧之”,“给瓯脱地,令事耜耨。”(明萧大亨《夷俗记·牧养》)从嘉靖三十年开始,大批汉人陆续定居丰州川,沿大小黑河开垦良田数千顷,并建造了许多房屋。汉人自称百姓,蒙古人亦以此相称,谐音“板升”。汉人聚居的房屋和村落,遂亦被称之为“板升”。

隆庆五年(1571)三月,明朝政府封俺答汗为顺义王,是年达成和平贡市协议。翌年,俺答汗营建库库河屯(今呼和浩特旧城),后明朝政府应俺答汗之请,将库库河屯命名为归化。俺答汗去世后,其妻忠顺夫人(三娘子)主持政务,继续与明朝保持通贡互市关系。自此,长城内外“四十年无用兵之患,沿边旷土皆得耕牧”。(《明神宗实录》卷五〇〇)在和平的环境中,丰州川的经济得到长足的发展。

蒙、汉族人民在文化、语言乃至生活习俗上更加接近,人民间的相互影响越来越深。到了万历年间,久居塞外的十余万“板升”汉人,已逐渐融于蒙古人之中,明朝称其为“汉夷”。由内地迁来的移民以及驻防“九边”的士卒,将家乡的民歌小调,社火秧歌也带了过来。当时丰州川有一个唱杂曲的汉族艺人徐先儿,在蒙、汉族农牧民中颇有名气。

俺答汗封贡以后,大同马市重新开放。随着蒙、汉互市的发展,靠近丰州川一带的长城边口兴起了一种依靠“通词”(翻译)专做蒙古人生意的店铺,谓之“通词行”。在“通词行”聚集之处,逐渐兴起一些堡城。这些堡城里建有庙宇,“通词行”在进行贸易活动时,经常在庙宇的戏台上酬神演戏。乌兰察布盟清水河县口子乡戏台,据碑载始建于明末。口子乡位于内、外长城之间,距边墙西口——杀虎口仅百余里。每逢演戏时,毗邻的山西省村民常常越过边墙前来观看。这一至今犹存的古戏台,表明内地戏曲于明末已流传到内蒙古。

虽然戏曲已流传到内蒙古,但其活动范围还只是局限在边墙附近,尚未深入到草原腹地。此时在内蒙古的广大地区,流行的主要还是蒙古族的音乐舞蹈。曾力主对俺答汗封贡的明朝宣大总督方逢时在其诗作《出塞十首》中,对当时丰州川一带的蒙古族歌舞有所描绘:“平川漠漠草离离,笳鼓喧喧夹路岐”,“革囊满注屠苏酒,毳幕时听倒喇词”。俺答汗之

妻三娘子，不仅是一位很有远见的政治家，而且能歌善舞。俺答汗封贡以后，三娘子与明朝宣大总督吴兑过从甚密。在吴兑举行的宴会上，三娘子轻歌曼舞，令人称绝。建于万历年间的美岱召（位于今土默特右旗），佛殿壁画中的敬酒乐舞图，生动地描绘了俺答汗时代的蒙古宫廷乐舞。

黄教（宗喀巴创立的喇嘛教格鲁派）的传入，是明代漠南蒙古的一件大事，它对蒙古族的社会、经济和思想文化产生了极重要的影响。"蒙古敬信黄教，实始于俺答。"（魏源：《圣武记》卷十二）十六世纪后半叶，俺答汗的势力扩展到青海。万历六年（1578），俺答汗征得明朝政府的同意，在青海修建仰华寺。第三世达赖喇嘛索南嘉错主持法会，蒙古人受戒者多达千人。随后，在俺答汗的支持下，漠南蒙古中西部各地纷纷建立喇嘛寺庙。仅归化城一带，就修建了大召（弘慈寺）、席力图召（延寿寺）、庆缘寺等。万历九年，俺答汗卒，索南嘉错应邀来归化城参加葬礼，并趁此机会向蒙古诸部首领传扬黄教。万历十六年，索南嘉错故于漠南蒙古，临终时留下遗言，称其将转世于俺答汗的家族中。翌年，俺答汗的曾孙被选定为第四世达赖喇嘛，并很快得到西藏喇嘛教格鲁派的认可，命名为云丹嘉措。宗教权威与蒙古正统汗权的结合，使黄教在漠南蒙古的传播处于更加有利的地位。

但是，黄教的传播并非一帆风顺，它从一开始就受到笃信传统萨满教的蒙古族牧民的坚决抵制。为了弘扬教义，争取蒙古族牧民改信黄教，漠南蒙古各地的寺庙每年定期举行盛大的经会。是时，喇嘛们在寺庙主殿前的空场里表演"查玛"。"查玛"为藏语译音，又译为"昌木"、"羌姆"、"禅木"等，俗称"打鬼"，是喇嘛教酬神醮鬼的仪式舞蹈。表演者头戴神怪面具，身着彩绣蟒袍，在鼓号伴奏中旋转起舞，气势磅礴，蔚为壮观。

"查玛"依照内容不同有多称之分，其中的"米拉·查玛"是一种由仪式舞蹈衍化而成的仪式剧。剧中主人公米拉日巴，是藏族历史上一位杰出的诗人，大约生活在十三世纪。米拉日巴笃信佛教，藏族人民对他十分崇敬，尊为神佛。后来，藏族学者海如嘎将米拉日巴的坎坷经历和苦行修炼的故事写成《圣者米拉日巴传》。万历四十六年，归化城席力图召高僧顾什·却尔吉应喀尔喀蒙古卓克图台吉的请求，将《圣者米拉日巴传》译成蒙文。（〔蒙古〕策·达木丁苏荣《蒙古古代文学一百篇》）漠南蒙古一些寺庙中的喇嘛演出的"米拉·查玛"，就是取材于《圣者米拉日巴传》。"米拉·查玛"有人物有情节，较之其他"查玛"更为形象生动，在弘扬黄教教义方面具有独特的艺术功能。作为寺庙里的仪式剧，"米拉·查玛"深深地打上了黄教的烙印，同时也体现了蒙、藏两个民族之间的文化交流和融合。

## 清代的内蒙古戏曲

清初，为了加强对内蒙古的控制，阻止蒙汉人民的接近，清朝政府厉行封禁政策。汉人

到内蒙古进行贸易和耕作，须领有户部发给的“龙票”和本州县发给的“印票”，无票者即属违禁。但是封不胜封，禁不胜禁，内蒙古与内地的经济文化往来日益发展。

内蒙古的商业迅速发展，突破了以往的通贡和互市的狭窄范围。原来在各个边口做生意的“通词行”走出边墙，随清军沿着驿道深入到内蒙古各地流动经商，谓之旅蒙商。商业的繁荣，驿道商路的开辟和延伸，促进了内蒙古城镇的发展。除了归化城外，多伦诺尔（今多伦县）、乌兰哈达（今赤峰市）、包头、定远营（今巴彦浩特）等一批城镇也兴盛起来。在这些城镇中，最繁华的首推归化城，此时已发展成为通往外蒙古和新疆的商业集散中心。随着山西帮和北京帮的旅蒙商从西口（杀虎口）和东口（张家口）来到归化城，内地的戏曲也流传到内蒙古的腹地。

清初，归化城只有在明朝建起的几座黄教寺庙，而无汉族多神教的寺庙。旅蒙商来了以后，也开始修建寺庙。最早是山西帮旅蒙商的祁县社、太谷社和宁武社在小东街修建的关帝庙，代州社在西门外修建的十王庙，以及北京帮旅蒙商的京都社在太管巷西南修建的三官庙。康熙二十八年(1689)，张鹏翮和钱良择出使俄国，途经归化城。在他们后来写的《奉使俄罗斯日记》和《出塞纪略》中，都曾提及归化城的关帝庙。据此，归化城的关帝庙当建于顺治年间或康熙初年。归化城的晋商经常在庙会上请来自家乡的戏班酬神唱戏。

到了雍正年间，随着清政府封禁政策的松弛，内蒙古地区的商业发展到一个新的阶段。先期到来的旅蒙商，“往来既久，渐与蒙人稔习，乃乞隙区支窝棚久而不去”，“迨至囊橐丰富，遂营田宅，畜牛马，易行商为坐贾。”（徐世昌:《东三省政略·蒙务·纪实业》）以归化城为例，此时已取代杀虎口成为西口，出现了大盛魁、元盛魁、天义德等称雄塞外的三大晋商商号。

雍正年间，归化城的商界共有十二行，各行都立有会社，并组成商会性质的乡耆府。后来随着商务的发展，原来的十二社变为十五大社和三十小社。这些行社，分别寄设在各个神庙里。每年自农历正月始，到十月天冷时止，归化城各处庙台乐楼几乎天天都有社戏演出。除了社戏，七大衙门还经常演出官戏。对于当时繁盛的社戏演出，咸、同年间归绥道台衙门书启师爷张曾在其撰写的《归绥识略》中有所记载：“唯口外市廛森列，梵宇如林，商贾踵事，增华归化一城。岁三百六旬六日，赛社之期十逾七八。此外四乡各厅，尚难指属。”

入冬以后，天气渐冷，露天庙台不便演出，于是“大戏馆子”的演出旺季随即开始。“大戏馆子”是兼营季节性戏曲演出的饭馆，也可以说是归化城最早的剧场。每年只演出三个多月，平时则以出售黄酒和租赁宴具为业。演出前的一个月，跑街的到城内各大商号、衙门以及公馆等处去包揽酒席，逐一安排日程，到腊月二十三祭灶后垛戏箱为止。过了元宵节再营业约一个月，直至天气回暖庙台社戏重开。“大戏馆子”一般有楼上楼下两层，顾客一边吃饭一边看戏，只算饭钱，不收戏钱。二十世纪六十年代初在呼和浩特市发现的古画《月明楼》，画的就是“大戏馆子”演出的情景。每年演出季节开始后，远走新疆和外蒙古的商队

满载而归，归化城的三大旅蒙商号包下各“大戏馆子”，为之接风洗尘。除此之外，其他商号遇有开张、算帐、出任乡耆等喜庆事由，也常到“大戏馆子”设宴祝贺。归化城最早的“大戏馆子”，是建于乾隆年间的宴美园、同和园和普庆园。先于《归绥识略》以手抄本流传的《古丰识略》，对归化城“大戏馆子”的戏曲演出活动，有较为详细的记载：“归化仅弹丸之地，戏楼酒肆，大小数十百区，镇日燔炙煎熬，管弦呕哑，选声择味，列坐喧呼。问之则曰，某店肆新开燕贺请客也；又问则曰，某店肆算帐盈余请客也；再问则曰，某店肆歇业亏本抵债请客也。循环终岁，络绎不休。而开设戏楼酒肆之家，亦复彼此效尤。”

“文化大革命”前，在呼和浩特市曾发现一本流行于民间的名为《刘大人私访归化城》的手抄方言话本，写的是协办大学士刘统勋于乾隆二十四年(1759)正月奉旨到归化城私访，查办绥远将军和护理归绥道台归化城理事同知普喜等人私开乌拉山一案的故事。其中写到刘统勋以山东贩布客商的身份，投宿于归化城大南街路东的东升店。为了亲眼视察归绥官吏骄奢淫逸的生活，他利用普喜为母做寿唱堂会之机，跟上“大云班”混进二府衙门。这个大云班是迄今所知的在归化城演出最早的一个戏班。乾隆年间有个叫王循的文人，在其《归化城》一诗中写道：“穹庐已绝单于城，牧地犹称土默川。小部梨园同上国，千家闹市入丰年。”当时归化城的戏曲演出竟与内地几近相同，在酒楼茶寮和官邸公馆唱戏的自然就不会只有一个大云班了。

乾隆年间，内蒙古的戏曲活动以归化城最盛，同时在其他城镇也逐渐兴起。如多伦诺尔的晋商于乾隆十年建起山西会馆，内设大小两座戏台。内蒙古东部哲里木盟奈曼旗与昭乌达盟敖汉旗交界的波罗素他拉(今称下洼)，在乾隆初年也有晋商携家而来，在此开烧锅酿酒，置店铺。早期山陕梆子艺人一声雷、十八红、茶壶嘴等，相继来此演戏，不久成立了内蒙古最早的班社之一——下洼戏班(民间俗称“王三老虎戏班”)。这个戏班附设的科班，曾培养出宝奎等第一代蒙古族坤伶。

清朝统治者十分重视与蒙古封建王公的关系。早在努尔哈赤统一女真各部时，就跟毗邻的蒙古诸部结成联盟，并娶科尔沁贝勒之女为后，结为姻戚。此后，清朝皇帝常娶蒙古王公之女为后妃，并将公主、格格下嫁给蒙古王公子弟。据《清史稿·公主表》载，清室公主下嫁给蒙古王公的有三十二人之多。为了怀柔蒙古王公，清朝统治者还规定了年班朝觐制度，由王子轮流来朝值班，名为护驾，实为质子。漠南蒙古的喀喇沁、翁牛特、巴林、东土默特、奈曼、敖汉等旗，靠近京师，与清朝皇室关系甚密，被安排十八个班次轮流来朝，俗称“蒙旗十八班”。

清朝皇帝每年有三分之一以上的时间驻跸承德避暑山庄或行猎木兰围场。此间，遇有节日或庆典都要召唤蒙古各部王公台吉扈从前往避暑山庄，赏赐御宴或观剧。清赵翼《簷曝杂记》载：“内府戏班，子弟最多。袍笏甲胄及诸装具，皆世所未见，余尝于热河行宫见之。上秋狝至热河，蒙古诸王皆觐。中秋前二日为万寿圣节，是以月初六即演大戏。至十五日

止。"蒙古王公受到清朝皇族的熏染，效法宴享宫戏的规制，返回本旗后相继建立王府戏班。这些戏班的艺人，有的聘自内地民间班社，有的随公主下嫁而来，还有的选自王府中的蒙汉奴仆。为了迎娶公主下嫁或皇帝巡幸，一些旗的王公在其举办的盛大庆典活动中，都要令王府戏班登台献艺。

在内蒙古的王府戏班中，以土默特旗(今辽宁省朝阳一带)的庆和班、喀喇沁旗的三义班和巴林旗的双盛班最为有名。这几个戏班演唱的是被称为"秦优新声"(清刘献廷《广阳杂记》)的晋腔，亦即山陕梆子。他们除了平常供蒙古王公观赏外，还经常到避暑山庄演出，用以密切蒙古王公与清朝皇室的关系。乾隆四十四年七月，土默特旗庆和班执事海涛(满族，艺名山药红)向杜陵郡王倡议，利用避暑山庄演戏之机，备陈梆子腔于御前，以悦皇帝。杜陵郡王遂派人到各旗王府联络，得到蒙古王公、贵族、贝勒、额驸的赞许。一时，"口外各旗、县唱梆子腔成为时兴，口里的民间梆子戏班也来口外度淡季。"(王玫罡:《蒙旗十八班史话》)是年八月，蒙旗王府戏班在避暑山庄为乾隆皇帝首次演出梆子腔，剧目有《朱砂痣》和《秋胡戏妻》，颇受赞赏。次年八月，为祝贺乾隆皇帝七十寿辰，王府戏班再次到避暑山庄献艺，演出昆弋承应剧目《醉轩》、《捞月》和《蟠桃上寿》。

清朝政府为了巩固其政治统治，于乾隆年间进一步加强对戏曲的控制和利用，在声腔剧种上推行崇雅抑花的措施，排斥和禁止花部乱弹诸腔。但是，乾隆皇帝为了笼络蒙古王公，破格准许王府戏班到避暑山庄演出，这就在客观上加强了梆子腔在花雅之争中的地位。虽然清朝政府后来采取政令手段，禁止梆子腔在京城演出，但花部乱弹之腔"易入市人之耳，又其音靡靡可听，有时可以节忧，故趋日众，虽屡政明旨禁之，而其调终不能止，亦一时习尚也。"(清昭琏:《啸亭杂录》)王府戏班在避暑山庄的演出，以及在内蒙古的活动，对于花部乱弹诸腔的发展，促进内地与内蒙古戏曲的交流起了积极的作用。

除了内蒙古东部的王府戏班之外，内蒙古西部也成立了王府戏班。如阿拉善旗王爷罗布桑道尔吉，因随康熙皇帝参加平定噶尔丹叛乱有功，晋升为亲王并被招为驸马。公主下嫁时从京师带来一些艺人，后来这些艺人在阿拉善旗定远营成立王府戏班，演唱昆弋腔。

乾隆末年，内地白莲教农民运动风起云涌，并波及到塞外。内蒙古东部的哲里木盟和昭乌达盟，白莲教也十分活跃，王府戏班艺人多有卷入。白莲教遭到清朝政府的残酷镇压，参与起事的艺人纷纷隐匿起来，蒙古王公为避嫌遂停办王府戏班。

汉人进入内蒙古地区，蒙汉人民互相学习，在文化上进行交流，引起了清朝政府的不安。为了加强控制蒙古诸部，对于王府戏班的活动以及内地戏曲在内蒙古的流传，清朝政府自然不能置若罔闻，颁布旨令严禁蒙古人"演听戏曲"(《大清会典事例》卷九九三)，并要求所署都统对在家中"私雇内地戏班"的蒙古人按律惩处。(《元明清禁毁戏曲小说史料》)但是，清朝皇室及达官贵人却蓄养伶工，歌舞升平，所以内蒙古的戏曲活动也就禁而不止了。

清代中叶，在内蒙古城镇演出的剧种主要是梆子腔，而在农村则多为农民自娱性演出的民间小戏。乾隆年间，来自晋北繁峙、朔县等地的移民，将家乡的大秧歌带到内蒙古中、西部，使之广泛流布于乌兰察布盟、土默川一带。"秧歌纯属田家风味，白口用本地口语，取材亦多通俗故事。乐器与大戏略同，唯多一笛。农民平日工作，喜歌此调，以调节劳苦。酬神时亦多农民自行扮演，完全为土戏性质。"(《绥远通志稿》)一些无钱请梆子大戏的村庄，纷纷办起大秧歌戏班，购置简单行头，从山西聘来艺人教戏。每逢正月或农闲，各村大秧歌戏班都要登台，有时还要走村串乡演出。归化城近郊的不塔气、淌不浪、塔布板申等村的大秧歌戏班，数辈相传，远近闻名。

清政府对蒙古诸部厉行封禁政策，阻止蒙汉之间的文化交流，但是对于自十六世纪下半叶由青海传入内蒙古的黄教却极力加以提倡。乾隆敕令，"大蒙之俗，素崇黄教，将欲因其教，不易其俗。"(承德《普乐寺碑记》)为了使黄教成为柔服蒙古的工具，清朝政府采取笼络黄教上层的政策，对于呼图克图、葛根等上层喇嘛赐以封号，授予特权，同时从国库拨巨款广建黄教寺庙。到清代中叶，内蒙古自西向东，各盟、旗乃至苏木(乡)都建有寺庙，少则数座，多则十余座，整个内蒙古共有寺庙一千余座。

黄教寺庙中演出的仪式剧《米拉·查玛》，此时经历了由繁到简的变化。过去演出的《米拉·查玛》多依据《圣者米拉日巴传》，从米拉日巴离家出走，一直演到他修炼成佛，结构 庞杂，情节冗长。为了更通俗地宣扬喇嘛教的思想，伊克昭盟黄教寺庙的喇嘛们把《米拉·查玛》加以改编，情节简化许多，又名为《古日·查玛》。演的是一对猎人兄弟贡布道尔吉(白老头)和额尔勒岱(黑老头)深山狩猎，发现两只鹿，纵犬追逐。鹿受惊，逃至米拉日巴修行的古刹。猎人兄弟追入庙中，见米拉日巴静坐如钟，犬、鹿安卧其侧。以手抚摸米拉日巴，体温如常，推之不动。又以石叩击，铮铮作响。米拉日巴念诵经文，劝戒猎人不要杀生。贡布道尔吉幡然悔悟，信奉佛祖。额尔勒岱嗜杀成性，张弓射杀，不料利箭竟未能穿透米拉日巴的袈裟，方知其法力无边，亦皈依佛门。

《米拉·查玛》(《古日·查玛》)表演时，说唱与舞蹈结合，以韵白为主。舞蹈动作程式化，以鼓号为伴奏。剧中角色除米拉日巴外，猎人兄弟及鹿、犬等动物都戴面具。《米拉·查玛》场面庄严肃穆，具有强烈的宗教色彩，但却又富于世俗喜剧的特点。演出时扮演米拉日巴的喇嘛在神圣隆重的仪仗队伍的引导下出场后，从围观的僧俗观众中抢夺鸡冠帽和佛珠等物，当众进行装扮。额尔勒岱的独白幽默风趣，多处采用古代英雄史诗中的表现手法。由于各个寺庙条件不同，喇嘛人数不等，所表演的《米拉·查玛》或繁或简，风格各异。《米拉·查玛》未见完整的文字剧本，主要靠写在羊皮上的记载身段动作的"查玛经"，由喇嘛们世代口授心传。作为弘扬喇嘛教教义的仪式剧，"米拉·查玛"对蒙古人民的精神生活产生了深远的影响。但是，它那充满说教的思想内容和沉闷凝滞的艺术形式，越来越脱离人民的审美需求。随着内蒙古地区的经济发展，特别是入清以来大量汉族移民迁到塞外，

将内地的民间歌舞、说唱和戏曲传了进来，在一些蒙古族聚居的农业地区，“米拉·查玛”闯出寺庙的禁锢，走向世俗。乾隆年间，在昭乌达盟敖汉旗乌兰召一带出现的“浩德格沁”，就是渊源于“米拉·查玛”的一种具有戏曲表演因素的民间歌舞。

“浩德格沁”又称“胡图克沁”，是蒙语译音，意为送子降福或丑脚表演。每年正月，由当地蒙古族农牧民组成“浩德格沁”演出队，走村串户进行表演。表演者均为男性，戴面具，载歌载舞，唱白相间，合辙押韵，程式固定。早期表演“浩德格沁”的艺人，有一些是曾跳过“查玛”的还俗喇嘛。“浩德格沁”中的固定角色阿林查干(白老头)、朋斯克(黑老头，又称黑小子)，与“米拉·查玛”中的白、黑老头如出一辙。“浩德格沁”虽然保留着明显的酬神性质，但是作为一种民间艺术形式，其世俗色彩甚浓。白、黑老头本是传说中法力通天的神灵，在“浩德格沁”中却又增添了白老头的妻子(曹门代)和女儿(花日)的角色。表演时，先为行进中歌舞，白老头一行人在村中边舞边唱，后应村民之邀进入院中驱邪，再到室内炕上就坐，或白或唱，为主人祝福。告辞时主人故意挡住曹门代不让走，表示挽留，白老头唱歌求情，主人乃送客出门。随即，白老头又带领一家人走入另一村民院中表演，直至全村都走到。后来“浩德格沁”吸收当地汉族民间“社火”中的艺术成份，增添了孙悟空、猪八戒、沙僧等角色，让他们护送白老头一行在人间驱邪降福。“浩德格沁”常与临近汉族村落的秧歌联袂表演，颇受汉族农牧民的欢迎，被称为“蒙古秧歌”。

道光二十年(1840)，英国发动鸦片战争，以武力打开中国门户，俄、法、美、英、德及后起的日本等国相继对中国进行侵略和掠夺。从此，中国由古老的封建社会开始沦为半封建半殖民地社会。位于中国北疆的内蒙古，也遭到了帝国主义势力的侵略，发生了同样的社会变化。

清初以来，清朝政府一直努力使蒙古地区成为安定的后方和稳固的边疆，并且利用蒙古的兵力协助它维持在全国的统治。为此，清朝政府在蒙古地区采取了适合这一目的的盟旗行政制度，通过世袭王公札萨克对蒙古族人民实行间接的统治。鸦片战争以后，蒙古王公上层成为外国侵略势力拉拢和收买的对象，沙皇俄国和日本甚至武装侵占了内蒙古东部的大片地区。内地阶级矛盾所引起的社会动荡，也波及到内蒙古地区。在蒙古民族内部，王公上层越来越腐朽衰败，农牧民的反抗斗争此伏彼起。在这种形势下，蒙兵不足恃，蒙王不足倚，清朝政府不得不调整它的对蒙政策。

面对内忧外患的威胁，清朝政府为了缓和内地的阶级矛盾，对华北各省和山东等地逃荒到塞外谋生的破产流民，采取默许或鼓励的态度，原先的封禁变为弛禁。各旗蒙古封建王公，为了藉此满足自己经济物质利益，对流离失所迁徙而来的内地流民出荒招租。于是，早年春至秋归的“雁行”客户，纷纷定居下来。迁入蒙地的汉族农民与蒙古族牧民交错杂居，朝夕相处。一部分蒙古人濡染日深，渐知经营农商之利，逐渐从原先粗放的牧业生产中分化出来，变化为半农半牧的定居民。由于内地流民出关数量与日俱增，内蒙古原已形成

的农区和半农半牧区愈益扩大，传统的畜牧业严重衰退和萎缩。在内外商品经济的激烈冲击下，内蒙古封建领主制的自给自足的自然经济逐渐解体。这一深刻的社会经济的变化，促成了内蒙古戏曲活动的进一步发展。

清代由内地到内蒙古开荒种地的汉族农民，以晋、冀、鲁、陕、甘等省人为多。其中，晋、陕、甘省人“走西口”，即通过杀虎口以西的各长城边口，去归化城、土默特、鄂尔多斯等部，以及远走河套地区；冀、鲁省人“走东口”，即通过喜峰口、古北口及以东的各长城边口，去热河、察哈尔都统辖境、卓索图盟的喀喇沁等部，以及与东北毗邻的敖汉、奈曼、翁牛特诸旗和科尔沁东部诸旗。这样的人口迁徙路线，逐渐形成了内蒙古西部和东部戏曲剧种流布迥然不同的格局。

内蒙古西部临近山西，“居民犹多晋裔，遗风所播，土著同化，固唯一娱乐酷好秦腔戏剧，凡有庙会临时演唱。考山西梆子原有南北之分，晋南演唱者腔调柔靡，传为南路梆子；晋北演唱者声音高亢，传为北路梆子。城乡旧例，四时季节，行社酬神或祈雨还愿等演唱台戏，北路梆子最为民众欢迎。”(《萨拉齐县志》)秦腔亦即山陕梆子，是最早流入内蒙古的剧种。在呼和浩特市东郊白塔庙台，发现一则光绪二十年九月十三日的舞台题壁，上面记载着“山陕梆子义胜和班”演出《天门阵》、《忠保国》、《下河东》等剧目。此处虽仍以“山陕梆子”相称，实则即是当时十分兴盛的北路梆子。

清末，北路梆子以归化城为中心，东起丰镇、兴和、集宁，西经包头至河套，流布于内蒙古中、西部的广大地域。自同治至光绪年间，归化城一带出现了北路梆子戏班。这些戏班立有定号，历史较久的是吉升班和长胜班，长年在宴美园和同和园演出。在归化城唱北路梆子的名角很多，可谓人才荟萃。当年归化城郊外农村高跷队闹社火时唱的《梨园九九图》，历数了十四个“把式”的艺名以及他们的拿手好戏，如千二红、闷铜黑、忠海生、飞来凤、秃旦、一杆旗等。这些“把式”均为蒲籍，都是归化城字号班从晋北重金聘来的名角。其中千二红名声最著。另一个出名的演员是十二红(孙培亭)。北路梆子众多“把式”在归化城竞相献艺时，归化城及其附近的“娃娃班”也培养出一些十分出色的后起之秀。如凉城县石匣沟老狗头班的根换子(筱蝴蝶)、三子红，和林格尔县贵贵班的卢三红、董万年、老福义，以及萨拉齐县张明锁班的张玉玺等，都是土生土长的名角。其中，卢三红饰演三国戏中的诸葛亮最为擅长。张玉玺就是后来驰名东、西两口(指张家口、归化)的晋剧花脸泰斗狮子黑。

早年北路梆子艺人多系在晋北坐科，出科后一般都要来内蒙古中、西部或张家口一带演出，在口外唱红了以后再返回晋北，方能成为观众认可的名角。北路梆子老艺人所说的“生在蒲州，长在忻州，红在东、西两口，老死在宁武、朔州”，表述了北路梆子由山陕梆子衍化而来的发展历程，也说明北路梆子在内蒙古中、西部的流布对这个剧种的发展和繁盛具有重要的意义。

同治七年(1868),西北回民起义军攻入阿拉善盟和伊克昭盟境内,清政府调淮军水师营和洋枪队,到归化城西的河口和善岱固守河防。有徽班随淮军同行,在归化城活动达十年之久,自此皮簧腔传入内蒙古。徽班依仗淮军的势力,将北路梆子排挤出“大戏馆子”。后来淮军东撤,“大戏馆子”又成了北路梆子的天下。皮簧腔未能在归化城立足,而徽班下处所在的黄腔巷却一直保留至今。

清末,内蒙古中、西部流布的剧种以北路梆子最为主要,观众谓之大戏,多在城镇演出。而在广大农村,庙多戏少,大戏班子供不应求。于是,由晋北和陕北传入的道情、咳咳腔、赛戏、眉户等小戏便活跃起来。

除了早于乾隆年间由晋北传入的大秧歌外,在内蒙古西部地区,“还有两种戏曲,一名为道情,一名为喝(咳)咳腔,这便是特有者,其他地方实在不易见到,究其本源也是由山西传来的。”(《立言画刊》一二三期)

光绪年间,乌兰察布盟的和林格尔、凉城、丰镇等县的农村始有道情戏班,由本村或邻村艺人组成,忙时务农,闲时唱戏。后来,道情自东向西流布到河套一带。

咳咳腔又称耍孩儿,咸丰年间自晋北传入。山西应县咳咳腔艺人阎成由晋北移居丰镇,该县七东沟、十九沟、黑圪塔洼等村的一些青少年拜其为师,组成咳咳腔班,于农闲或节日演出。后来,在丰镇、凉城一带活动的还有王和子、王如、尉老娃、高士等人带领的咳咳腔班。

清末,由晋北流入内蒙古西部地区的还有赛戏。这个古老的剧种,只有在丰镇县有自大同来的赵家班演出过,别处未见。赵家班每年六月不请自到,在老爷庙内的龙王庙戏台演出三四天,演完即走。赛戏经常演出的剧目为《斩旱魃》,剧中的旱魃表演时到处喷洒羊血,丰镇人以“跑血鬼”相称。

光绪年间诞生的二人台,是内蒙古最具有代表性的地方剧种。像许多地方小戏一样,二人台的形成和发展,也经历了一个在民歌和民间歌舞的基础上,吸收和借鉴曲艺、戏曲等诸多艺术形式,逐渐衍变而成的过程。二人台形成之初,深深地打上了蒙汉民族水乳交融,休戚与共的密切关系的历史烙印,这是有别于其他地方小戏的一个显著特点。二人台形成于内蒙古西部土默特旗与准格尔旗、达拉特旗之间的黄河沿岸。这一带自清末弛禁放荒,特别是推行“移民实边”政策以来,河曲、府谷、榆林等晋、陕汉族农民大批到此安家。在共同的生产劳动中,“蒙汉杂处,观感日深,由酬酢而婚姻,因语言而兼习文字。”(《清文宗实录》卷一〇三)蒙古族原有的“蒙古曲儿”,与汉族农民从内地家乡带来的“丝弦坐腔”逐渐融为一体,并且出现了蒙汉两种语言混合在一起的“风搅雪”的独特演唱方法。后来借鉴社火中的跑圈子秧歌,将民歌坐唱发展成一丑一旦的化妆表演。这时虽然仍以“蒙古曲儿”相称,实则蒙汉兼容,你中有我,我中有你。

二人台形成之初,是蒙汉农民暇时自娱的一种民间艺术形式。光绪末年,清政府日趋

腐败，内蒙古西部地区到处开设赌场宝局。为了诱众聚赌，一些民间艺人被雇来演唱。许多破产农民为了谋生，组成小班进行职业性演出。由于从自娱变成了谋生，原先的"蒙古曲儿"变成了撂地卖艺，艺人遂被称为"打玩艺儿的"。

二人台自清末形成后，长期处于由民间歌舞、曲艺演唱向戏曲衍变的过程之中。比起北路梆子这样的大剧种，以及大秧歌、道情、咳咳腔这样的小剧种，还显得简单粗糙。但是，二人台富于强烈的生活气息，深受农民的欢迎。特别是二人台融合了蒙汉两个民族的艺术，在蒙汉杂居的半农半牧区更具有深厚的群众基础。二人台在内蒙古西部流布之广，观众之多，实为其他剧种所不及。

清末，河北梆子与京剧几乎同时流入内蒙古。从流入时间来看，内蒙古东部在先，西部稍后。

早年传入哲里木盟和昭乌达盟的晋腔（即山陕梆子），经过多年衍化，在语言音韵和唱腔风格上已逐渐地方化。当地人最初称之为"老西儿梆子"，后来称之为"东北梆子"。清末河北梆子（直隶梆子）传入内蒙古东部地区后，逐步取代了山陕梆子，河北梆子早期艺人嘎崩脆、玻璃翠等，通过喜峰口、古北口等长城边口进入昭乌达盟、哲里木盟活动，后来有的艺人落脚组班。

光绪年间，先后再建的喀喇沁旗和翁牛特旗两个王府戏班，既演河北梆子也演京剧，后来以演京剧为主。京剧在内蒙古流布以后，以昭乌达盟为盛，逐渐取代了河北梆子的统领地位。与此同时，内蒙古西部的阿拉善旗蒙古王府戏班，也由昆弋、梆子腔改唱京剧。

十九世纪末，落子在昭乌达盟广为流布，深受农民观众的欢迎，后来逐渐与河北梆子、京剧形成鼎立之势。冀东莲花落艺人大碗粥、凉半截夫妇和倪宏、倪亮、何有余等，越过喜峰口来到宁城、赤峰一带，与当地艺人四百吊、八百吊、贺士赖等组成班社，在昭乌达盟各旗县演出。其表演为一丑一旦一把鞭，边舞边唱。后来发展为彩扮莲花落，演员以第一人称表演，谓之"拆出"，也叫"半边戏"。

宣统元年（1909），东北二人转早期艺人范喜亭（浑身劲）携王玉林（双金凤）、王玉楼、王海楼、甄大乐、李庆等到哲里木盟开鲁和通辽演出。开鲁义罕塔拉的农家子弟许广财拜范喜亭为师，成为哲里木盟第一代二人转艺人。在昭乌达盟，则有东北二人转艺人王希发、大球子鬻艺。后王希发在敖汉旗落脚，收本旗常三、常五兄弟为徒。他们演唱二人转，唱、念、做、舞并重，并有唢呐、板胡等乐器伴奏，谓之"扣弦二人转"或"东口二人转"。二人转在哲里木盟和昭乌达盟的流传过程中，随着观众欣赏要求的提高，由分包赶角和跳出跳入衍化为有人物、有情节的"高台落子"或"拆出子"（即拉场戏）。

清代，内蒙古的戏曲发展，主要特点表现在如下几个方面：

首先，无论是大型剧种，还是民间小戏，都有蒙古族艺人参加活动。蒙古族艺人对内蒙古戏曲的发展起了重要的作用。如同治年间土默特旗刀思尔村唱大秧歌的云官官就是蒙

古族，其后四代艺人中也都有蒙古族。此外，如蒙古有有、蒙古壮壮、蒙古亥亥等，都是土默川遐迩闻名的大秧歌艺人，在名字前冠以“蒙古”，是当地父老乡亲对他们的亲切称谓。至于二人台，在相当长的一段时间一直被称为“蒙古曲儿”。第一代艺人中的云双羊、阿力亚、巴图、云海宇等都是蒙古族，充分表明这一民间小戏是蒙汉文化交融的产物。喀喇沁旗王府戏班中蒙古族奴隶出身的演员，如汪八月、扎拉僧太、阎老黑、阿登嘎、蒙古红等，在当地都颇有名气，有的人后来在内地唱红。

其次，在城镇既有庙台或社戏的习俗性演出，也有“大戏馆子”的营业性演出。在农村，酬神戏还相当普遍。“向来乡间酬神演戏之台，几乎无村无之”，“酬神演戏之习，夏秋两季殆无虚日”。(《绥远通志稿》)俄国学者波兹德涅耶夫曾于光绪十九年自北京到归化旅行考察，他在《蒙古及蒙古人》一书中记载，一路上每宿一村几乎都可遇见农民在看戏。

第三，清代内蒙古的戏曲班社普遍出现。西部地区的归化、包头等地，一些较有名的班社都有底包，每年演出旺季之前，班主到外埠重金聘角。有时聘不来角，就贿买打手，或趁夜袭取，或中途劫夺，将角绑架来。内蒙古的王府戏班历史悠久，历尽沧桑，对内蒙古戏曲的发展具有重要的意义。

# 中华民国时期的内蒙古戏曲

清宣统三年(1911)爆发的辛亥革命推翻了清王朝的统治，建立了中华民国。由于领导革命的中国资产阶级的软弱妥协，革命果实被以袁世凯为首的北洋军阀所窃夺。北洋军阀仍循清王朝之故辙，对内蒙古以怀柔羁縻的手段，实行大汉族主义的民族压迫政策。

北洋政府控制垦辟蒙荒的大权，先后颁布有关通则、办法和条例，以达到聚敛钱财的目的。地近内蒙古的各路军阀，争先恐后地放垦蒙荒。内蒙古东部，奉系军阀张作霖以武力胁迫蒙古王公放荒，或移民招垦，或由军队屯垦。内蒙古西部，成为直、皖、奉、晋各系军阀轮番混战的场所，开放蒙地是军阀筹集军饷的主要手段。由于掠夺性的放垦，“各处之富商、巨绅、官僚、政客咸争先承领，尽力抢购。一人领数顷者寥若晨星，领数十顷至数百顷者乃常事，领数百顷或数千顷者亦复不少。”(民国十八年二月《农矿公报》第九期)于是，内蒙古“垦区日广，牧场益狭……蒙官之权力渐失，蒙民之生计日蹙。”(马福祥:《蒙藏状况》)

北洋政府为了换取日本帝国主义的支持，出卖了内蒙古的大量权益。民国四年(1915)，袁世凯承认丧权辱国的“二十一条”，其中有五条涉及内蒙古的政治、经济和军事主权，都拱手让给了日本帝国主义。段祺瑞上台以后，又签订了一系列条约和协定，使日本帝国主义对内蒙古的渗透和侵略日甚一日。这种对内蒙古权益的公然出卖，激起了全国各族人民的愤怒，就连为北洋政府所笼络的蒙古王公也颇为不满。蒙古王公联合会函称:“近

闻日本之要求，妄加威吓，而政府委曲迁就，将东部内蒙古之种种权力断送日本，王公闻之不胜骇愕。"（南京中央第二历史档案馆存档，代号一〇四五，档号二七九）

北洋政府对外出卖内蒙古的权益，对内原封不动地保留了蒙古王公制度和封建特权统治。民国以后，内蒙古的许多王公或在绥远、包头等城市购置宅邸，或在本旗营造王府。他们与军阀官僚和豪绅巨贾混迹一起，穷奢极欲，挥霍无度。而在连绵不断的军阀混战中，内蒙古迄无宁日，蒙汉各族人民处于水深火热之中。由于商业的发展，以及蒙古王公、军政要员的奢侈生活，内蒙古的戏曲在城市中呈畸形繁荣状态。

民国元年(1912)，北洋政府任命前清十二镇统制张绍曾为绥远城将军。张系河北省大城人，其同僚蒋雁行、蔡成勋系天津人，潘榘楹系山东人。依仗他们的权势，京、津、冀一带的商旅纷纷涌入绥远，河北梆子也随即传了进来。民国二年，大青山哈拉沁沟发洪水，将绥远城围困。洪水退后，张绍曾从天津聘来名旦海棠花的河北梆子戏班，在城南唱戏酬神。此后十年，在归绥、包头等地相继出现了筱香玲、梁春楼、梁艳楼、张菊花、金玉玺等河北梆子女演员。坤伶登台，武打精彩，加之与北路梆子声腔同源，使河北梆子不仅占据了归化、包头、丰镇等城镇的舞台，同时也能在土默川一带外台子为农民演出。民国十五年，阎锡山的晋军在军阀混战中将冯玉祥的国民军从绥远驱走，河北梆子在西口一带也失去了与北路梆子相抗衡的地位，一些河北梆子演员遂改唱北路梆子。

民国初年，包头继归化之后已发展成为重要的商埠，张家口的旧园和祝丰园曾相继来此演出。旧园和祝丰园的艺人演唱的是中路梆子，他们的到来为中路梆子在西口的传播开了先河。从此，许多在山西出科的中路梆子演员，都要到塞外进行数年艺术实践，唱红以后返回三晋，这样才有可能成为唱头牌的名伶。因此，归化、包头等西口城镇，继北路梆子之后又逐渐成为促进中路梆子剧种发展的一个基地。

虽然中路梆子于民国初年已经伸入西口一带，但在这里占优势的依然是北路梆子。民国四年京绥铁路修到丰镇，直至民国十五年才通车到归化。此间十年，绥东的丰镇空前繁荣，商贾辐辏，加之毗邻山西大同，使北路梆子在此得到长足的发展，大同周围的北路梆子戏班竞相到丰镇演出，常常一天之内有几台戏对阵，金兰红（赵雨亭）以及坤伶腊玲子（高凤玲）、花女子（李桂林）、筱月仙等名气最盛。在他们影响下，一些贫寒人家都将女孩子送到戏班学艺，于是丰镇和大同一带坤角辈出。河北梆子演员出身的李永胜，在丰镇办起北路梆子娃娃班，培养出韩金凤和王金凤等后起之秀。此外，如二女子（宋翠芬）、三女红（宋玉芬）、曾玉兰、筱玉芬、武彩玲、老女红、猩猩血等，也都曾从晋北各县来丰镇露演。

随着京绥铁路全线通车，归化和包头进一步繁荣起来，丰镇相对萧条，绥东和晋北的北路梆子艺人多往绥西投奔。二十世纪二十年代后期，金兰红、小十三旦（郭占鳌）、花女子、范金玉、范金红、十六红、腊玲子、韩金凤等相继来到归化、包头及河套一带演出。这是北路梆子在内蒙古的鼎盛时期。

二十世纪三十年代初期，中路梆子盛行于三晋，涌现出丁果仙、盖天红、说书红、毛毛旦、三儿生、九岁红、筱桂桃等一批著名艺人。民国二十四年，百代公司为丁果仙灌制的唱片，在归化、包头等地商店的柜台上摆得比比皆是。丁果仙的《空城计》唱腔，成了到处可闻的流行曲调。此时，北路梆子演员为了适应观众变化了的口味，降低了调门，向中路梆子唱法靠近。到民国二十六年"七七"事变前，中路梆子终于取代了北路梆子的地位，成为内蒙古中、西部地区最主要的剧种。山西省大多数著名的中路梆子演员，经常到归绥、包头及河套一带演出。在这种形势下，许多原来唱北路梆子的著名演员，如王玉山（水上漂）等，纷纷改唱中路梆子。

随着中路梆子在内蒙古中、西部地区的兴盛，本地一批后起之秀竞相涌现，如任翠凤、苏玉兰、丁耀辰等。由于受到土默川一带地理环境、生活习俗以及地方语言的影响，中路梆子在内蒙古中、西部地区的传播过程中，逐渐发生了一些变化。唱腔旋律高亢激越，棱角鲜明，念白将蒲白和京白融合在一起。

形成于清末的二人台，在民国初年仍停留在"打玩艺儿"阶段。民国十六年，瑞典地理学家斯文赫定和北京大学教授徐炳昶率科学考察团，途经中蒙边界的百灵庙（今达茂联合旗），曾观看过二人台演出。斯文赫定在他后来写的《长征记》一书中，详细地记载了二人台"游行戏班"演出的"奇情的戏剧"，以及艺人们近于乞丐的悲惨生活。

东部二人台形成于民国初年，大体上也经历了二人台发展的几个阶段。东路二人台主要流布地区乌兰察布盟东部是农业区，农民多来自与之毗邻的山西省阳高、天镇等地，所以与西部的二人台在唱腔、表演和剧目诸方面有显著不同的特点。由于受到流入戏曲剧种的影响更多一些，东路二人台在二十世纪二十年代后期即由"二人台"发展为"多人台"，表演上出现了简单的武打场面，服饰、头戴和脸谱化妆也更加戏曲化。

在内蒙古东部地区，河北梆子于民国初年由靠近内地的昭乌达盟流传到边城满洲里。到二十世纪三十年代，由彩扮莲花落发展而成的评剧，遍布内蒙古东部各盟城乡，成为拥有众多观众的剧种。二人转一直活跃在广大农村，深受内蒙古东部地区农民的喜爱。

从民国初年到二十世纪三十年代，内蒙古戏曲的一个显著特点，就是各个剧种互相争胜，舞台上出现了"两合水"（又称"两下锅"）或"三合水"的演出形式，使不同剧种既相互竞争，又彼此借鉴，推动了戏曲艺术的繁荣和发展。

民国初年，内蒙古许多商埠城镇兴建茶园和剧场，取代了原先以饭局为主、演出为辅的"大戏馆子"。仅包头一地就建起升平、三庆、同乐等茶园，随之又建起开明、魁华等戏园。归化的"大戏馆子"宴美园和同和园，进入民国以后改建为大观和同乐两家戏园。民国前后，内蒙古的王府戏班相继停办，艺人们离开王府另行组班演出。与此同时，票房和票友渐次增多。从西部河套的五原县，到东部大兴安岭的博克图镇，都有由同乡商人或工人组成的票房，演唱各自家乡的剧种。这个时期的票房，组织都很松散，演出多为清唱。

“九一八”事变前后，内蒙古东部地区时局动荡，城镇中的戏曲班社纷纷流向关内，只是在农村中尚有二人转班社流动演出，整个戏曲活动萧条冷落下来。民国二十一年，伪满洲国成立以后，日伪加强对舆论和文艺的控制。内蒙古东部地区各盟的戏曲班社和演出场所，多有日本和高丽浪人染指，对演员进行盘剥和压榨。如民国二十五年，日本人西村在赤峰头道街营建剧场，把持由裴云亭等演员组成的京剧班社。海拉尔、扎兰屯、王爷庙(今乌兰浩特)、通辽、赤峰等城镇，常有来自东北三省的戏班进行演出。

抗日战争时期，在内蒙古东部的哲里木盟和昭乌达盟，蒙古戏经历了由萌芽到形成的阶段。早在民国初年，哲里木盟蒙古族民间艺人就突破了传统的形式，扮演成叙事民歌中的角色进行演唱。这种化妆表演，是由说唱艺术向戏曲表演嬗变的开始。进入到二十世纪三十年代，哲里木盟和察哈尔盟的蒙古族学生，将叙事民歌《金珠儿》、《达那巴拉》和《黄花鹿》等改编成载歌载舞的小戏，形成了蒙古戏的雏形。后来，蒙古族著名作家其木德道尔吉在昭乌达盟将蒙古叙事民歌《诺日古丽玛》改编成蒙古戏演出，标志着蒙古戏逐渐成熟。

民国二十六年十月，归绥、包头沦陷后，傅作义率部退守河套。为了活跃军队的文娱生活，先后在陕坝镇成立了“国光”、“黄河”、“唐声”等随军剧团，演出剧种有山西梆子、秦腔、京剧、蒲剧、眉户等。同时，还创办了内蒙古第一所培养京剧演员的正规的戏剧学校。在战争的烽火中，由于历史的机缘，在河套一个偏远的小镇荟萃了五、六个剧种，这对于内蒙古西部地区戏曲的发展产生了深远的影响。

民国二十七年九月，根据中共中央的指示，八路军挺进大青山，建立抗日根据地。为了宣传抗日，活跃根据地军民的文化生活，民国二十九年在武归县(今武川县)成立了塞北剧团。参加这个剧团的，有游击队的队长和战士，也有民间艺人。剧团用二人台、山西梆子和眉户等剧种形式，自编自演表现根据地战斗生活的小戏，还演出《打渔杀家》、《走西口》、《打金枝》、《穆桂英》等传统剧目。

日本侵略者占领内蒙古中、西部后，为了攫取金钱和毒害蒙汉人民，大力推行鸦片种植。从民国二十七年到三十年，内蒙古中、西部种植的鸦片由五十万亩增至九十万亩，鸦片税由二百五十六万元增至四百二十三万元。如果把内蒙古东部包括在内，内蒙古全域种植鸦片的面积和收缴的鸦片税就更惊人了。

除了种植鸦片，为了进一步从精神上奴役蒙汉人民，日本侵略者还在城镇普遍开办俱乐部。所谓俱乐部，就是官办的赌场。为了招揽赌徒，俱乐部经常召雇戏班演出。俱乐部内台上唱戏，台下赌钱。每场戏一唱就是四、五个钟头，有时甚至昼夜不停。虽然俱乐部里的演出也不乏名角，但总的看来艺术水平不高。有的演员沾染嗜好，精神萎靡，日渐沉沦。艺人生活没有保障，不演戏就有断炊之虞。尤其是比较有名的坤角，常常受到警宪官吏和地痞流氓的骚扰，稍有得罪即招致祸害。

民国三十四年八月十五日，日本侵略者无条件投降，抗日战争胜利结束。呼伦贝尔、兴

安、锡林郭勒、察哈尔盟的全部，哲里木、昭乌达、伊克昭盟及绥远省的一部分，已成为解放区。中共中央成立中共绥蒙区委员会、绥蒙政府和绥蒙军区，选派大批蒙汉族干部，以绥蒙为中心全面开展内蒙古的工作，积极推动内蒙古自治运动。从解放区开始，内蒙古的戏曲活动发生了深刻的变化。

民国三十四年十月察绥战役后，晋绥野战军和晋察冀三纵、十纵驻扎在绥远省东部的丰镇县，解放军战声剧社为驻军和当地群众演出了眉户戏《血泪仇》。同年，延安民族学院的蒙汉族学员由陕北定边深入到伊克昭盟的鄂托克旗，演出秧歌剧和眉户戏《牛永贵挂彩》、《周子山》等，将革命新文艺传播到内蒙古西部的鄂尔多斯高原。

民国三十五年四月，内蒙古文工团在张家口成立。一些从延安来的新文艺工作者带来了新秧歌运动的宝贵经验，进一步推动了蒙古戏的发展。文工团内的蒙古族同志将表现蒙古族人民参加解放战争的新歌剧《血案》和《额尔登格》译成蒙语，以蒙古族民歌为唱腔，对蒙古戏的艺术形式作了许多新的尝试，演出后在察哈尔、锡林郭勒盟的蒙古族牧民中引起强烈的反响。

民国三十六年五月一日，内蒙古自治区在乌兰浩特宣告成立。自治区党委和人民政府，在领导土改、剿匪和支援解放战争的同时，对戏曲工作十分关心。海拉尔市市长梁固亲自发动社会各界，集资修建光明大戏院，为戏曲艺人提供了良好的演出场所。河北梆子艺人云笑天在新落成的光明大戏院演出《白毛女》，受到观众的热烈欢迎。扎赉诺尔煤矿工人成立业余剧团，演出《贫女泪》、《白毛女》、《千古恨》、《逼上梁山》等京、评剧新剧目。同年七月，冀察辽热联合大学鲁迅艺术文学院在赤峰成立。鲁艺师生深入农村，辅导业余剧团活动。林西县大营子村剧团排演了自编评剧剧目《苦尽甜来》，深受广大翻身农民的欢迎。鲁艺建立戏剧音乐协会，辅导赤峰人民平剧院演出《逼上梁山》、《三打祝家庄》、《千古恨》等京剧新剧目。

1949 年春夏之交，张家口和北平相继解放，大同被围，平绥铁路不通，外地的一些中路梆子名伶滞留包头和归绥。宣化的筱桂桃在包头演出。在归绥演出的除原有演员外，还有张家口的郭凤英（十一生）、杨胜鹏、王治安（凤凰旦），大同的康翠铃、王静卿，应县的冯金泉（十六红），太原的方月英等。此外，本地成长起来的冀素梅（小果子）、亢金锐等一批新秀也开始崭露头角。

## 中华人民共和国成立后的内蒙古戏曲

1949 年 9 月 19 日，国民党西北军政副长官、绥远省主席董其武宣布起义，绥远省和平解放。9 月下旬，阿拉善旗札萨克达理扎雅和额济纳旗札萨克塔旺扎布相继通电起义。

德王(德穆楚克栋鲁布)仓皇出逃,伪“蒙古自治政府”崩溃,内蒙古全境解放。中华人民共和国成立后,随着民主改革、经济恢复和建设工作的进行,内蒙古的戏曲发展开始了一个崭新的历史时期。内蒙古(包括绥远省)党委和人民政府,根据政务院制定的方针,从“改戏、改人、改制”三个方面入手,积极开展戏曲改革工作。

在稳定的政治局势下,内蒙古各地陆续建立文化馆,配备专职干部,把流散艺人组织起来学习文化和政治,使他们了解共产党和人民政府的各项方针政策。1950 年,昭乌达盟大双庙举办农村艺人训练班,成立了艺人联合会。包头市二人台艺人组织乡曲组,由原来撂地卖艺进入剧场演出。同年 2 月,绥远省文教厅在归绥市举办以二人台艺人和业余文艺骨干为主的民间艺人学习会(后改名群众艺术学校),历时三年,共办七期。学员结业后返回所在旗县,成立了一批二人台职业和业余剧团。

在旧社会,内蒙古各地普遍种植鸦片,不少艺人染上了吸“洋烟”的嗜好,精神萎靡,生活潦倒。人民政府对这些艺人采取团结、教育和改造的方针,在生活上给予救济,帮助戒毒,使他们树立起当家作主和为人民服务的思想意识。包头市二人台盲艺人计子玉自编自演《新中国》、《大胜利》等节目,表达对共产党和人民政府的感激之情。兴和县文化馆组织东路二人台艺人秦福喜、赵有根、高乐美等创作演出新戏《美人计》、《后悔不起》、《童养媳见天日》,配合土改运动和宣传婚姻法。许多剧团把上座率最高的星期日定为“捐献日”,演出收入全部捐献给抗美援朝前线。

“改戏”是戏曲改革的另一个内容。1950 年 11 月,内蒙古民间艺人代表会议在张家口召开。会议以乌兰浩特和多伦两地经常上演的传统剧目为例,提出了一个可演、经过修改可演和禁演的剧目名单,交给与会代表进行讨论。1953 年 7 月,绥远省戏曲审定委员会成立,对全省各剧种上演的传统剧目进行全面审核。一些剧目有宣扬封建迷信,色情淫秽的内容,或者有丑化少数民族的形象,动员艺人自动弃演。同时,采取净化舞台的措施,取消踩跷、血彩等不健康表演,隐蔽检场人。1954 年,内蒙古人民政府明令禁演不利于民族团结的《金沙滩》、《全家福》和《四郎探母》三个剧目。

戏曲改革中的“改制”是与社会上的民主改革同时进行的,主要内容是废除封建的把头、班主剥削制,建立民主管理制,逐步实现剧团化。改革各种不合理的班规习俗,不准打骂艺徒,不准收纳养女,建立平等的师徒关系。取消包银,建立共和班,用公共积累添置戏箱、灯光、布景等。改变口传心授的教习制,提倡学文化和专业知识。逐步健全党、团、工会组织。

二人台是广泛流布于内蒙古中西部的地方小戏,深受蒙汉人民的喜爱。但是,在旧社会二人台备受歧视,屡遭查禁,濒临灭绝。在戏曲改革中,共产党和人民政府对二人台给予大力扶植。1951 年 4 月,在第二期民间艺人学习会上,绥远省人民政府主席杨植霖明确提出“二人台要翻身”的口号。二人台载歌载舞,生动活泼,具有鲜明的地区特点和民族风格。

但是，有些传统剧目精华与糟粕羼杂在一起，有低级庸俗的情节和"灰话"。戏改干部和艺人合作，在民间艺人学习会上选择基础比较好的二人台传统剧目《走西口》和《打樱桃》进行整理改编。这两个整理改编本多方征求意见，反复修改排演，并作为春节文艺演唱材料出版，向内蒙古全区城乡推荐。

1953 年 1 月，中共中央蒙绥分局在归绥召开内蒙古绥远地区党的文艺工作会议，会议决定进一步加强党对文艺工作的领导，使文艺工作更好地为大规模的国家建设服务。3 月，绥远省第一届民间艺术会演在归绥召开。这次会演选拔出二人台艺人刘艮威、高金栓等赴京参加全国首届民间音乐舞蹈会演，演出《走西口》、《打金钱》和《打秋千》三个剧目，受到首都观众的欢迎及党和国家领导人的接见。会演期间，刘艮威、高金栓应邀到中央实验歌剧院传授剧目。9 月，刘艮威等七位二人台艺人参加赴朝慰问团，出国为中国人民志愿军和朝鲜军民演出。1954 年，二人台艺人丁喜财、周满仓、秦有年、常来骠应邀分别到天津和上海的音乐学院任教。中国唱片公司还出版了《走西口》、《打金钱》和《打樱桃》唱片。过去被贬为"打玩艺儿"的二人台艺人，进京出国，灌唱片，甚至登上高等学府的讲坛，这是内蒙古戏曲界具有历史意义的深刻变革。

1954 年蒙绥合并前后，内蒙古文化局选派干部组成工作组，进驻呼和浩特市和包头市的戏曲剧团，进一步深入开展戏曲改革工作。内蒙古前进实验剧团移植演出的《茶瓶计》，是二人台演出大型古装剧目的尝试，在社会上引起了强烈反响，各地二人台剧团争相学演。包头市漠南剧团在戏改干部的指导下，从晋剧传统剧目中选择《梵王宫》进行整理改编，排练演出，音乐唱腔和舞台美术都有所创新。包头市民艺剧社演出的二人台大型剧目《方四姐》，是由戏改干部和老艺人合作编创的，连演三个月，场场满座。

1955 年 3 月，内蒙古文化局颁发《内蒙古自治区民间职业剧团登记管理条例》，对全区民间职业剧团逐步予以登记，以便加强管理，保护剧团的合法权益，提高剧团的演出质量。所有登记的剧团陆续建立了"共和班"制，实行民主管理制度。为了支持剧团的工作，自治区政府先后拨出巡回演出费、业务辅导费、剧团辅助费以及艺人救济金等专项经费，投资总额达六十九万多元。同时，还采取了剧场免征娱乐税两年、剧团在城乡物资交流会上演出免纳会费等优惠措施，鼓励剧团多演戏、演好戏。

1955 年 10 月，内蒙古第一届民族民间音乐、舞蹈、戏剧观摩演出大会在呼和浩特市举行。在这次观摩演出大会上，演出了晋剧(中路梆子)、京剧、评剧、二人台、东路二人台、二人转、道情、大秧歌、满族八角鼓戏、蒙古戏等十个剧种三十一个剧目。道情和大秧歌是流行在农村中的民间小戏，中华人民共和国成立前夕已很少有演出活动，这次以传统剧目《吴彦龙打刀》和新编剧目《烽火姻缘》参加观摩演出，使观众耳目为之一新。呼和浩特市新城区业余剧团演出的满族八角鼓戏《对菱花》，是在满族传统曲艺演唱八角鼓的基础上创作的，为内蒙古增添了一个少数民族新剧种，引起前来观摩会演的一些专家的浓厚兴趣。

《秦香莲》、《走西口》、《打金钱》、《探病》、《梵王宫》、《疯僧扫秦》、《卖毛驴》等整理改编剧目，较之原来的传统本子在思想性和艺术性上都有了较大的提高。王玉山(水上漂)、王治安(凤凰旦)、宋玉芬(三女红)、李月鹏、樊六、刘艮威、任翠凤、康翠玲、班玉莲等名老艺人和青年演员的精湛表演，深受观众的赞赏，获得演员一等奖。历时二十天的观摩演出大会，是对中华人民共和国成立初期戏曲改革成绩的展示，对全区戏曲剧团继承与发扬民族艺术遗产的优良传统，进一步繁荣创作和演出起了积极的推动作用。

1956年3月，为了适应国家工业化和农业合作化的高潮，根据中央制定的"积极发展，提高质量，全面规划，加强领导"的文化工作方针，内蒙古文化局决定将一些重点辅导剧团改为国营剧团，为此向全自治区批转了包头市文化局拟定的《新转国营剧团工作的初步安排》的报告。经过试点，呼和浩特市的新蒙实验晋剧团、前进实验剧团，包头市的漠南剧团、民艺剧社等先后转为国营。在内蒙古文化局拟定的《内蒙古自治区十二年文化工作规划》(草案)中，对所有改为国营的剧团要求在经济上全部自给，并争取有盈余上缴，每年要有三至六个月的时间到基层巡回演出。

1956年10月，内蒙古文化局召开全自治区剧团团长会议。会议传达了全国剧目工作会议的精神，结合内蒙古的实际情况制定了进一步加强挖掘、整理传统剧目工作的措施，号召剧团开展"献宝"运动。会后，各地剧团积极组织人力抄录传统剧目。有的剧团提出"有戏就有本"的口号。许多老艺人文化程度低，就一字一句地口述传统剧目，由青年演员记录下来。河套行政区红星剧团老艺人李茂森重病在身，口述了九个传统剧目后病逝。包头市晋剧团老箱倌李福元献出了失传多年的剧目《司马卯夜断三国》，老艺人杨玉山献出了多年不演的剧目《打弹》、《侯上官采花》等，老乐师李瑛献出晋剧《钟馗嫁妹》中的昆曲唱词和乐谱。内蒙古文化局剧目工作室将各地送交的抄录本分类归档，并从中选择优秀的传统剧目进行整理和加工，推荐给自治区各地剧团演出。据不完全统计，全自治区抄录二人台、东路二人台、晋剧、京剧、评剧、道情、大秧歌等剧目达三百六十八个，整理改编剧目八十个。对于挖掘抄录传统剧目成绩突出的单位和个人，内蒙古文化局发给了奖金。

1957年成立的内蒙古艺术学校，开设戏曲科，培养晋剧、二人台两个剧种的表演和音乐人才。各盟市的剧团大都附设学员班，指派造诣较高的老演员担任专职业务教员，同时还为学员安排了政治课和文化课。由艺术学校和剧团学员班培养的青年演员，为内蒙古戏曲事业增添了朝气勃勃的新生力量。此外，内蒙古文化局还经常选派干部、导演和演员到外地观摩学习，或参加各种培训班，以开阔他们的眼界，提高他们的艺术素质。

到1957年，继前几年乌兰恰特在呼和浩特市落成后，内蒙古各地又陆续兴建了一批现代化剧场。许多大型工矿企业兴建的俱乐部和文化宫，都配置了先进的舞台设备。各旗县过去只有兼演影剧的礼堂，也都建立起了专营剧场。农村中明、清时代所建庙台乐楼，多已坍塌毁坏，废置不用，代之以有宽敞舞台的露天剧场。演出场所的更新换代，为繁盛的戏

曲演出活动提供了更方便优越的条件。

1957 年 5 月，为了庆祝内蒙古自治区成立十周年，内蒙古文化局和文联联合举办全区性文艺评奖。在这次评奖中，有十五件戏曲作品分别获得二等奖和三等奖。这些戏曲作品，绝大部分是在“献宝”活动中挖掘出来并经过整理改编的传统剧目。

同年 12 月，内蒙古第一届戏曲观摩演出大会在呼和浩特市举行。这次观摩演出大会与 1955 年举办的自治区第一届民族民间音乐、舞蹈、戏剧观摩演出大会不同，是单独的戏曲观摩演出大会，规模之大、剧目之多是前所未有的。参加观摩演出的共有二十八个剧团，演出人员六百七十六名，演出晋剧、京剧、评剧、二人台、二人转、秦腔、北路梆子、道情、东路二人台等九个剧种的五十二个剧目。这次演出的剧目，不少是新挖掘出来经过整理改编的传统剧目，如《白虎鞭》（晋剧）、《孙庞斗智》（京剧）、《梅玉配》（京剧）、《一场梦》（晋剧）、《寿州别母》（晋剧）、《无义图》（秦腔）、《三疑计》（晋剧）等。还有新编的历史剧，如《血染长平》等。二人台的《借冠子》是从大秧歌移植来的，为二人台的剧目创作扩大了题材范围。晋剧《嘎达梅林》取材于蒙古族叙事民歌，是中华人民共和国成立后较早反映蒙古族人民斗争历史的创作剧目。丰镇县北路梆子剧团演出的《哭殿》，是继山西省 1954 年恢复北路梆子剧种后，在内蒙古舞台上演出的第一个北路梆子传统剧目，使这个几成绝响的古老剧种再现光彩。参加演出的北路梆子老艺人十分高兴，都说他们又回到了久别的“娘家”。这次观摩演出设立了剧目、导演、演员、音乐、舞台美术、演出（包括优秀演出）等项奖励，个人获奖者有三百四十一人。除了演出评奖外，大会还为在挖掘戏曲遗产的“献宝”活动中成绩突出的老艺人颁发了奖金和奖状。包头市晋剧一团名老艺人王玉山在大会上演出《大上吊》，虽然对原本作了一些删改，但舞台形象仍然阴森恐怖，受到各地观摩演出代表的批评。

1957 年下半年，在整风反右运动中，内蒙古有的戏改干部、编剧、导演和演员被划为“资产阶级右派分子”，受到不公正的对待。在第一届戏曲观摩演出大会上，内蒙古文化局被打成“右派”的几位戏曲工作者受到了声讨和批判。

内蒙古自治区成立以来，自治区党委和人民政府十分重视发展民族艺术。在“百花齐放，推陈出新”的方针指导下，推动民族戏剧的发展一直是戏曲战线的重要任务。1957 年，在内蒙古民族实验剧团成立大会上，自治区人民政府领导提出了“以蒙语演出为主，以小型剧目为主，以为牧区、农村广大蒙族群众服务为主”的办团方针。不久，自治区党委宣传部领导又具体指出“山西有山西梆子，河南有河南梆子，河北有河北梆子。我们内蒙古自治区除了地方戏二人台，也应该有代表内蒙古的剧种——内蒙古梆子。不一定叫内蒙古梆子。不管叫什么名字，总之要有一个代表内蒙古特点的剧种。”根据这些指示精神，内蒙古民族实验剧团在演蒙语话剧和歌剧的同时，致力于蒙古戏的创作和演出。他们总结以往蒙古戏的实践经验，提出“纵向挖掘继承，横向借鉴参考，扎根本土，博采众长，借鉴为我，独具我道”的发展蒙古戏的原则。在乌兰察布盟牧区，蒙古族牧民业余剧团创作演出的大型

蒙古戏《诺丽格尔玛》，为蒙古戏的发展提供了新的经验。

内蒙古地域辽阔，蒙古族牧民居住分散。大型剧团难以深入到牧区，蒙古族牧民看戏很难。为了适应内蒙古地广人稀的特点，更好地为广大蒙古族牧民服务，1957年在苏尼特右旗出现了一个名叫乌兰牧骑的小型文艺演出队。最初乌兰牧骑只有十一个人，既能演出文艺节目，又能利用图书、展览等多种形式进行宣传；既能辅导牧民的业余文化活动，又能开展一些力所能及的服务工作。乌兰牧骑队员一专多能，表演的节目有歌有舞，也有说唱和小戏。他们以载歌载舞的形式演出的反映现实生活的小戏，深为蒙古族牧民喜闻乐见。乌兰牧骑全心全意为人民服务的精神在自治区引起强烈的反响，在内蒙古文化局的支持下，各旗县乌兰牧骑如雨后春笋相继成立。乌兰牧骑的活动方式和演出特点，为蒙古戏的发展提供了十分有利的条件。

在1958年"大跃进"的浪潮中，内蒙古戏曲界贯彻"两条腿走路"的方针，一方面强调大力创作和演出反映人民群众"大炼钢铁"、"放卫星"、"超英赶美"等冲天干劲的现代戏，一方面继续挖掘、整理和改编传统剧目。由于受到浮夸风的影响，戏曲创作出现了公式化和概念化的现象。有的戏内容虚妄离奇，形式不伦不类。这些表现"大跃进"的戏，演过就丢弃，很少有保留下来的。

1959年7月，为迎接中华人民共和国成立十周年，内蒙古文化局举办自治区专业艺术团体会演。在这次综合性会演中，有八个剧种的十九个剧目获得演出奖。获奖剧目既有《薛刚打朝》、《老少换妻》、《七堂会审》、《挡马》、《见皇姑》、《苏武牧羊》等经过整理改编的传统剧目，也有《青山红旗》、《红松店》、《密云风尘》等现代戏。表现蒙古族人民革命斗争历史的《草原烽火》、《巴林怒火》、《席尼喇嘛》，表明民族题材的戏曲创作无论在数量上还是质量上都达到了一个新的水平。根据蒙古族叙事民歌改编的《诺丽格尔玛》，和反映民主革命时期伊克昭盟"独贵龙"运动的《黎明前》，开阔了蒙古戏创作的题材，在艺术表现形式上也有所创新。

中华人民共和国成立以来的十年间，内蒙古戏曲事业所取得的成就是巨大的，是过去任何一个历史时代所无法相比的。解放前夕，内蒙古只有十四个民间职业戏曲班社，从业人员不过五百人左右。到1959年，已发展到三十七个戏曲剧团，演职人员达三千余人。为了发展戏曲事业，自治区人民政府投资累计达六百九十三万元之多。

1960年，为了进一步发展戏曲事业，内蒙古文化局先后组建了曲剧团、京剧团和冀剧团三个自治区直属戏曲剧团，并于第二年在此基础上成立了内蒙古戏曲剧院。内蒙古京剧团由原北京市属京剧团的部分演员及中国戏曲学校1960年部分毕业生组成，后又与包头市京剧团及由西藏调来的原北京市新华京剧团合并。该团既有以李万春为代表的老一辈艺术家，又有新中国培养出来的青年演员，演出阵容较强。曲剧团由河北省调来，演出河南曲剧。冀剧团由天津调来，演出河北梆子。由于呼和浩特一带看河南曲剧和河北梆子的观

众不多，加之三年自然灾害，国家经济暂时困难，在进行机构精简时，曲剧团和冀剧团先后下放到哲里木盟和调出自治区。

根据文化部提出的“全面安排，保证质量，提高重点，攻破尖端”的工作方针，内蒙古文化局在对全自治区戏曲剧团进行整顿的同时，继续从挖掘、整理传统剧目入手，对二人台和东路二人台进行重点扶植。1962年初，根据内蒙古自治区党委的指示，成立了内蒙古自治区二人台艺术调查研究委员会。委员会下设剧目、音乐、表演、理论四个业务组，分头对二人台和东路二人台进行全面的研究。从1月到4月，先后从呼和浩特市、包头市、集宁市、土默特旗、丰镇县等地请来名老艺人计子玉、樊六、巴图淖(蒙古族)、卢章(蒙古族)等，集中在呼和浩特市，对二人台和东路二人台传统剧目作口述、抄录、校注和唱腔采录工作。同时召开座谈会，向老艺人调查了解二人台和东路二人台的历史沿革及发展状况。经过将近一年的工作，编印了七册《二人台传统剧目汇编》，内收二人台剧目一百二十二个，东路二人台剧目五十四个，二人台说唱小段(顺口溜、绕口令)六十七个。在音乐方面，采录二人台传统唱腔五十五段，东路二人台传统唱腔八十四段，还有一部分名老艺人的代表性唱腔。

1963年11月，内蒙古二人台、二人转观摩演出会在呼和浩特市举行。参加这次观摩演出的有九个演出队，演出和观摩人员约一千余人，还有来自北京、上海、宁夏、河北和山西的观摩人员。演出约三十个剧目，其中现代题材剧目占百分之七十以上。在这次观摩演出会的基础上，内蒙古文化局组成内蒙古二人台、二人转汇报演出团，于1964年1月赴京演出《邻居》、《探郎》、《闹元宵》、《打金钱》、《卖面》、《赛乌素沟畔》、《秀女放鸭》、《接闺女》等剧目。

1964年1月，为了贯彻毛泽东主席关于文艺工作的重要指示，内蒙古进一步加强党对戏曲工作的领导。1月，内蒙古文化局下达《全区集体经营戏曲剧团试行工作条例》(草案)，就剧团的经济和领导体制、方针任务、指导思想、创作演出、培养人才、剧团管理等各个方面，都作了具体的规定。2月，根据中共中央批转文化部党组关于停演“鬼戏”的请示报告，内蒙古文化局对五十出“鬼戏”提出了处理意见。五十出“鬼戏”中有二十八出要停演，其他的须经过修改后方可上演。凡拟作修改的“鬼戏”，各地剧团修改后要送本地文化主管部门审查后转报内蒙古文化局批准，未经批准不得上演。

1964年3月，内蒙古京剧团根据乌兰察布盟达茂联合旗蒙古族少年龙梅、玉荣姐妹在暴风雪中保护集体羊群的英雄事迹，创作演出现代戏《草原英雄小姊妹》。6月，内蒙古京剧团以《草原英雄小姊妹》一剧参加在北京举行的全国京剧现代戏观摩演出大会。《草原英雄小姊妹》后改名为《草原小姐妹》，演出后受到观众的好评，首都许多戏曲剧团纷纷学演和移植演出这个剧目，《剧本》月刊和中国戏剧出版社发表和出版了剧本。

1965年1月，内蒙古文化局向自治区专业艺术表演团体发出迅速掀起学习乌兰牧骑

热潮的通知。根据这一通知精神，全自治区戏曲剧团纷纷组建乌兰牧骑式的小分队，深入农村、牧区或边防为农牧民和战士演出，同时开展各种服务活动。内蒙古党委宣传部对开鲁县评剧队学习乌兰牧骑的先进事迹进行调查，在《内蒙古日报》上发表了专题报道，并调该队到呼和浩特市作汇报演出。6月，文化部从内蒙古选调三个乌兰牧骑代表队，到全国二十七个省、市、自治区巡回演出，这一活动在全国产生了很大的影响，同时也把内蒙古戏曲剧团学习乌兰牧骑的活动向前推进了一步。

1965年3月，内蒙古举办革命现代戏观摩演出会。参加观摩演出会的有二十六个剧团，演出了八个剧种的三十二个剧目，其中大型剧目十个，小型剧目二十二个。会后选拔内蒙古京剧团的《气壮山河》和昭乌达盟京剧团的《草原骏马飞》，于7月参加在太原举行的华北区京剧现代戏会演。

1966年"文化大革命"开始后，在"砸烂文艺黑线"、"彻底批判封、资、修"、"横扫一切牛鬼蛇神"的口号下，内蒙古戏曲界遭到一场空前的浩劫。名老艺人和编剧、导演等艺术骨干被揪斗，有的人受迫害含冤死去。传统戏全部遭禁演，现代戏被批判。特别是在内蒙古的"挖黑线，肃流毒"运动中，反映少数民族斗争历史和现实生活的剧目，统统被诬为"反党叛国"的"毒草"。在"破四旧"中，剧团的服装、道具以及历年来挖掘搜集的戏曲资料和传统剧目抄录本被付之一炬。自治区直属剧团陷于瘫痪，盟市旗县剧团大部分解散。剧团人员或下放劳动或被迫改行，留下来的人组成毛泽东思想宣传队，以学演或移植"样板戏"为主，兼演配合政治宣传的小节目。在普及"样板戏"的热潮中，内蒙古民族实验剧团和一些乌兰牧骑，曾用蒙古戏的形式演出"样板戏"全剧或片断。

"文化大革命"期间，戏曲创作贯彻以阶级斗争为纲。1971年，内蒙古京剧团建成剧组，根据江青的意见对《草原小姐妹》进行修改。剧本原来表现的是两个蒙古族少年风雪护羊群，与大自然斗争的主题，经过修改后变成和暗藏的阶级敌人作斗争的主题。剧本先修改二十多次，终未成器。后来北京的"样板团"来到呼和浩特，从内蒙古京剧团拿走《草原小姐妹》的全部资料，回到北京后，先后搞出芭蕾舞剧《草原儿女》和京剧《草原兄妹》。内蒙古京剧团迫于形势，只得向"样板团"学习，也将剧名改为《草原儿女》，并于1974年春以此剧参加在北京举行的华北地区文艺调演。内蒙古参加这次调演的剧目，还有两个二人台小戏《红梅》和《鸿嘎鲁》，也是以阶级斗争为纲的。"文化大革命"后期，"四人帮"指挥文艺界写与"走资派"作斗争的作品，内蒙古戏曲舞台上也曾出现过一些类似剧目。

1976年10月，江青反革命集团被粉碎，内蒙古的戏曲事业获得新生。特别是1978年中国共产党十一届三中全会以后，平反冤假错案，落实知识分子政策，被迫下放和改行的戏曲演员归队，戏曲剧团恢复建制，一批优秀的传统剧目和新创作的历史戏、现代戏出现在舞台上，受到广大观众的热烈欢迎。

1978年10月，"文化大革命"后的第一次全区专业文艺会演在呼和浩特市举行。四个

剧种的十个剧目获得创作奖，题材比较广泛，既有反映革命斗争历史的，也有反映现实生活的。包头市晋剧团演出的《曲折的婚礼》，是内蒙古戏曲舞台上较早表现“文化大革命”的现代戏，获得了创作、导演、表演和舞台美术等多项奖励。

1979 年 2 月，内蒙古文化局根据文化部逐步恢复上演优秀传统剧目的指示，向全自治区发出恢复上演《走西口》、《卖碗》等八个二人台优秀传统剧目的通知。同年 5 月，内蒙古文化局、广播局与文联联合召开全自治区民族民间戏曲、曲艺、音乐录音工作会议，其间录制了一批二人台老艺人演唱和演奏的二人台唱腔和曲牌。6 月，内蒙古西部地区乌兰牧骑会演在呼和浩特市举行，东路二人台《分粮》和二人台《相亲记》等小戏获奖。本年，内蒙古群众艺术馆还编印了《二人台传统剧目选》。

1981 年 4 月，内蒙古文化局召开全自治区戏剧、电影创作汇报会。会议“纪要”对近年来自治区的创作情况作了回顾，充分肯定了成绩，也指出了存在的问题。一些作品质量不高，缺乏思想深度，人物模式化，情节雷同化，以及追求庸俗的情趣和噱头。对民族戏剧的发展和提高，给予的重视和扶植不够。会议认为，要改变创作落后的状态，关键在于加强党的领导，改善党的领导。积极贯彻“百花齐放，百家争鸣”方针，发扬艺术民主。组织作者深入生活，帮助作者解决实际困难。会议对内蒙古文化局提出的健全创作机构、设立创作基金、制定上演报酬、举办定期评奖、办好戏剧刊物等加强创作领导的措施表示支持，希望尽快付诸实施。

1982 年 4 月，内蒙古文化局召开全自治区二人台艺术改革经验交流会。会议对二人台发展的历史和现状进行了深入的讨论和研究，认为二人台虽然已经初步形成了一个地方戏曲剧种，但尚不够成熟和完备，需要进一步改革、发展和提高。归纳会议上的各种意见，内蒙古文化局提出了“振兴二人台，创建新剧种”的口号。建议选择剧团，集中人力，进行二人台改革的实验演出。成立二人台改革基金会和二人台艺术学会，促进二人台改革的深入发展。会后，包头市民间歌剧团改名为地方戏实验剧团，以大型新编历史剧《丰州滩传奇》为实验剧目，探索在二人台的基础上创建新剧种。内蒙古二人台演出队对二人台传统剧目进行精细加工，从音乐、舞蹈、表演等各方面努力提高二人台的艺术表现力。

1982 年 11 月，自治区专业文艺团体调演在呼和浩特举行。内蒙古京剧团的京剧现代戏《查干庙》，包头市地方戏实验剧团的二人台新编历史剧《丰州滩传奇》，呼和浩特市民间歌剧团的二人台现代戏《接婆婆》、《访富根》等，以丰富的题材、鲜明的民族风格和地方特色，展示了内蒙古戏曲艺术取得的新成就，以及今后继续进行改革和探索的艰巨路程。

# 图　　表



# 大事年表

**同治六年**(1867)

喀尔喀蒙古多罗郡王为酬谢黑龙江将军扎苏龙裁断领地纠纷,在海拉尔副都统衙门演戏三天。

**同治七年**(1868)

清朝政府调淮军洋枪队和水师营到绥远防范西北回民起义,徽班随军演戏,驻归化城。

**同治十一年**(1872)

敖汉旗下洼大佛寺开光,奉天(今沈阳)梆子腔戏班前来助兴演出。

**光绪八年**(1882)

敖汉旗下洼大佛寺戏楼建成,邀锦州米家班演出梆子腔《蝴蝶杯》。

**光绪九年**(1883)

冬,阿拉善旗王爷塔旺布日格吉派人从绥远将北路梆子演员小十二红等劫持到定远营(今巴音浩特),入王府戏班。

**光绪十年**(1884)

喀喇沁旗第十一代王爷旺都特那木济勒建王府戏班及梨园子弟班,演员及艺徒共有八十余人,演出梆子腔和皮簧腔。

**光绪十一年**(1885)

河北艺人杨继宽、王继全、黄金魁等到昭乌达盟一带演出河北梆子。

**光绪十三年**(1887)

蒙古族艺人云双羊在萨拉齐组建二人台戏班。

**光绪十六年**(1890)

河北蓟县仇常儒梆子戏班迁至宁城县,主要演员有张云亭、尹兆林等,经常演出的剧目有《桑园会》、《三疑计》、《三娘教子》等七十余出。

**光绪十七年**(1891)

翁牛特旗札萨克多勒杜陵郡王赞巴勒诺尔布创办王府戏班及子弟班,有演员和艺徒二百四十余人,演出梆子腔和皮簧腔。

**光绪十八年**(1892)

归化厅二府衙门口唱官戏,土默特都统府衙役进行骚扰,同知张心泰下令责仗。事为副都统奎顺所知,着即劾罢张之官职。

萨拉齐北只图村张明锁"娃娃班"(北路梆子)创办。

**光绪二十年**(1894)

农历九月十三日,山陕梆子义胜和班在归绥太平庄乡白塔庙台演出《天门阵》、《忠保国》、《下河东》等剧目。

敖汉旗下洼南梁村李凤芝和宝国吐东窨村沈家合办戏班,有演员七十余人,演出皮簧腔和梆子腔。

**光绪二十二年**(1896)

赤峰打粮沟门三道井子村有薛家蹦蹦戏班演出。

**光绪二十四年**(1898)

赤峰官地乡官地村赵起与王宗顺在克什克腾旗、围场县、多伦县等地演出二人转,剧目有《站花墙》、《井台会》等。

**光绪二十八年**(1902)

宁城县大明镇平房村吕荣组建二人转戏班,在乌丹、林东、王爷府(喀喇沁旗)、经棚一带演出,主要剧目有《四姑贤》、《哭井》、《借当》等。

宁城县大双庙村李万春组织河北梆子子弟班,演员二十余人,演出《大登殿》、《汾河湾》、《金水桥》等剧目。

**光绪三十二年**(1906)

二人转艺人张大绞锥在呼伦贝尔盟莫力达瓦旗一带演出。

**光绪三十四年**(1908)

克什克腾旗经棚镇重修关帝庙,开光时赤峰顺心班演出河北梆子月余。

敖汉旗四家子后马架子韩青英组成韩家戏班,演员达百余人,演出河北梆子。

**宣统元年**(1909)

范喜庭(艺名浑身劲)到哲里木盟开鲁和通辽"河北十三屯"一带演出二人转,许广财(艺名地囊子)拜其学艺。

山西梆子演员李子健兄弟首次来归绥演出。

为庆贺宣统皇帝登基,阿拉善旗王爷塔旺布日格吉开释王府"包勒"(家奴),赐小十二红戏箱一副。小十二红离开定远营(今巴音浩特),入银川小庙山西会馆戏班。

**宣统二年**(1910)

辽宁朝阳金堂戏班到敖汉旗下洼戏楼演出河北梆子,首演剧目《马芳困城》。

敖汉旗克力代铁匠营子于得水与河北艺人徐志袁合办于家戏班,从北京招收艺人

二十余人，演出梆子腔和皮簧腔，主要剧目有《西皇庄》、《汾河湾》、《调寇》等三十余出。

**宣统三年**(1911)

赤峰土城郭逢三戏班成立，聘请河北梆子坤伶王金仙、王玉仙、王翠仙三姐妹前来演出。

包头晋商连银河出资，在定襄巷(今新生巷)北口兴建升平茶园。

**中华民国元年**(1912)

包头共和舞台(又称三庆茶园)建成。

**中华民国二年**(1913)

秋，大青山哈拉沁沟暴发洪水。洪水退后，绥远城将军张绍曾从北平请来艺人海棠花，在绥远城南街搭台唱戏酬神，自此绥远城始有河北梆子及坤伶演出。

**中华民国三年**(1914)

6月，满洲里庆信恒商号掌柜吕凤鸣出资修建中国大戏院，内设西式包厢和雅座，为全木结构大戏院。

**中华民国四年**(1915)

敖汉旗四家镇老虎山村宫森组建宫家戏班，演出河北梆子，主要剧目有《战宛城》、《失空斩》、《花蝴蝶》等。除在本地演出外，还到朝阳、锦州、围场、通辽等地演出。

准格尔旗五字湾乡农民越明前往萨拉齐投师云双羊。

**中华民国六年**(1917)

赤峰巨贾杨子彬和兴隆店经理宋子安合资，在头道街老爷庙建安乐茶园，演出河北梆子和京剧，主要演员有裴云亭、七岁红、刘彩珠等。

**中华民国八年**(1919)

高云祥、王老九在兴和县组建东路二人台班社兴隆班。

关启等人在呼伦贝尔盟博克图组建票友社同乐会，演唱河北梆子。

票友张楚亭、贾维生集资在赤峰创办民间子弟班，演出河北梆子《走雪山》、《三娘教子》、《桑园会》、《王宝钏》、《三战吕布》等剧。

**中华民国十年**(1921)

1月，呼伦贝尔副都统府警察厅呈报黑龙江省，因年前十二月在扎赉诺尔发生“百司笃”(鼠疫)，“疫氛方盛，酒饭馆、戏妓娱乐各业一律传令停止”。

本年，北路梆子演员金兰红(赵玉亭)、花女子(李桂林)等到归绥及土默川一带演出。

**中华民国十四年**(1925)

包头魁华舞台建成，京剧演员韩月樵、韩志樵、盖连仲、白俊英，北路梆子演员老十六红、腊铃儿、花女子、筱电灯等来此演出。

京都万顺和班在归绥太平庄乡白塔庙台演出《玉堂春》、《汴梁图》等剧。

有内地艺人在呼伦贝尔盟阿荣旗那吉屯演出落子戏和二人转。

**中华民国十五年**(1926)

包头开明大戏院建成,海派京剧演员李桐来、余鸣岩、一斗狗等演出连台本戏《狸猫换太子》、《石头人招亲》、《枪毙阎瑞生》、《包公出世》等剧。

张玉玺(狮子黑)率张家口吉庆园全班人马到包头魁华舞台演出,主要演员有七百黑、一声雷、太平红、元元生、武荣华、赵天兴、李兰亭、李兰英、金全奎、两股风、四盏灯、小金香、杨更兴、刘玉山等。随后,张家口长胜班也到包头,在兴和舞台(三庆茶园)演出,主要演员有马武黑、盖天红、喜荣生、李子健、洪宝生、狗狗生、小金凤、李玉亭、刘明山、刘宝山、铃铛六子等。不久,班主王泰和将两个戏班接到归绥宴美园演出,张玉玺遂往太原。

包头同乐茶园开业,二人台小班多在此演出。

**中华民国十六年**(1927)

6 月,瑞典地理学家斯文赫定和北京大学教授徐炳昶率西北科学考察团来绥远,途经达茂旗时观看"游行戏班"(二人台)演出。

**中华民国十七年**(1928)

黑龙江省呼伦贝尔副都统公署布告,宣示省长公署训令,"为赈济日本地震巨灾,在满洲里、海拉尔义演两天。"

**中华民国十八年**(1929)

满洲里中国大戏院在"中东路事件"中被苏军炮火击毁。

**中华民国十九年**(1930)

满洲里天仙客栈掌柜纪学宽开办落子园,接外地戏班及当地票友演出。

在奈曼旗大青庙庙会上,有学生演出根据蒙古族叙事民歌改编的蒙古戏。

呼伦贝尔盟阿荣旗三道沟兴隆村贺玉林、朱景林、易万林组建"三林班",演出二人转。

**中华民国二十一年**(1932)

游占魁(艺名游八子)在商都县组建东路二人台戏班。

**中华民国二十二年**(1933)

包头及晋北、张家口等地的商贾、班主、梨园名流、票友倡议,由山西省忻县商会会长杨焕章主持,评选出刘明山、王玉山、张宝魁、李子健为山西梆子"四大名旦"。

**中华民国二十三年**(1934)

冬,傅作义在归绥举行蒙汉联欢大会,从北平邀来魏连芳等演员在大观园演出京剧。

张玉玺(狮子黑)到包头,任侯如山戏班承事老板。

**中华民国二十四年**(1935)

包头魁华舞台扩建为西北剧影社,从张家口邀来盖连仲等人,首场演出京剧。

**中华民国二十五年**(1936)

5月,北平玉顺评剧社到包头演出,主要演员有吴凤英、李小楼、鸿艳樵、李小霞等。

本年,绥远省政府发布第115号训令,通令各县局转饬所属乡村,“严禁演秧歌旧剧”。

本年,张子云戏班在海拉尔成立,在兴安大舞台演出京剧、评剧和河北梆子。

本年,日军侵占赤峰后,日本浪人西村经营赤峰大戏院,演出京剧,主要演员有裴云亭、任素卿、韦永茂、柳艳铭等。

**中华民国二十六年**(1937)

日军侵入绥远省东部,在各旗县设立俱乐部,二人台和东路二人台艺人多在此演出。

**中华民国二十七年**(1938)

中国共产党绥远工委进驻伊克昭盟,桃立民八路军骑兵宣传队进行抗日救亡宣传工作,以二人台形式演出《永远跟着八路军》等。

京剧演员孟丽君、王瀛洲到海拉尔演出《大英杰烈》、《血阳晴天》等剧。

张玉玺(狮子黑)率班由包头到北平华北戏院演出,主要演员有李子健、九岁红、一千红、彦章黑、牛头黑、王正魁等,同行的还有归绥茂盛班的李桂林(花女子)、宋玉芬(三女红)、陈宝山(十七生)等。头天打炮戏《匕首剑》演出后轰动北平,连演数月。后由北平转赴天津,盛况不衰。在北平期间,张玉玺与京剧界名演员金少山、程砚秋、马连良等多有交往,曾为马连良抄赠梆子剧本《春秋笔》并合拍剧照。

**中华民国二十九年**(1940)

喜彩莲、喜彩玲在海拉尔演出评剧《吕布与貂蝉》。

国民党军队傅作义部在绥远省临时省会陕坝建立唐声剧社(蒲剧、眉户)。

大青山抗日根据地建立塞北剧团,演出山西梆子、京剧,剧目有《白毛女》、《血泪仇》、《打渔杀家》等。

**中华民国三十年**(1941)

国民党军队傅作义部在绥远省临时省会陕坝建立国光剧团(秦腔)。

**中华民国三十一年**(1942)

阿拉善旗名士张作兴筹资在定远营(今巴音浩特)创办新华剧社(秦腔),修建新华戏园。

赛玉霞、靳开芳在海拉尔演出评剧。

国民党军队傅作义部在绥远省临时省会陕坝相继建立抗敌(京剧)与国光(晋剧)剧团。

**中华民国三十二年**(1943)

7月,国民党第八战区副长官部戏剧学校(京剧)在绥远省临时省会陕坝成立。

**中华民国三十四年**(1945)

11月,热河省文联派王浩到赤峰,辅导赤峰剧院排演京剧《三打祝家庄》、《逼上梁山》。

12月,军阀马鸿逵以庆寿为名,邀阿拉善旗新华剧社演出,后强留其常驻银川。

本年,延安民族学院从陕北定边到伊克昭盟鄂托克旗成川苏木,以秧歌和眉户等形式演出《牛永贵挂彩》、《周子山》等剧。

**中华民国三十五年**(1946)

4月1日,内蒙古文工团在张家口成立,内蒙古自治区运动联合会主席乌兰夫在建团大会上发表讲话。

**中华民国三十六年**(1947)

2月,扎赉诺尔业余剧团演出京剧《白毛女》。

5月1日,内蒙古自治区人民政府在兴安盟王爷庙(今乌兰浩特)宣告成立。

5月,冀热辽鲁迅艺术学院在赤峰成立。

7月,内蒙古文工团在察哈尔盟哈巴嘎演出据同名歌剧改编的蒙古戏《血案》。

本年,海拉尔市市长梁固发起筹建光明大戏院。

本年,国民党三十六军十二旅旅长鄂友三在丰镇县组建青山剧团(晋剧),主要演员有王玉山(水上漂)、丁耀辰、王巧云、高旺黑等。

**中华民国三十七年**(1948)

7月,中共中央东北局在哈尔滨召开文艺工作会议,内蒙古自治区派刘佩欣出席。会后中共内蒙古工委对内蒙古的革命文艺运动作指示,强调发展民族新文艺。

10月,包头解放,国民党军鄂友三部青山剧团由中国人民解放军接管,改名为绥蒙剧社。

10月,敖汉旗张平宽、侯凤山戏班随中国人民解放军十七旅在下洼、敖吉、牛古吐、贝子府等乡镇演出。十七旅赠给戏班毛泽东、朱德画像和匾额。

本年,中国人民解放军第八军进军剧社在集宁成立。

**1949年**

5月15日,内蒙古文学艺术工作者协会筹委会在乌兰浩特成立,勇夫为筹委会主任,尹瘦石、周戈为副主任。

7月,勇夫、尹瘦石、周戈代表内蒙古赴北京参加全国第一次文学艺术工作者代表

大会。

9月19日，绥远省和平解放。

11月，海拉尔市光明大戏院落成，赵庭弼戏班演出京剧《锁麟囊》、《红娘》、《红楼二尤》等。

11月，云笑天戏班在海拉尔市演出河北梆子《白毛女》。

11月9日起，内蒙古文艺工作者代表会议在乌兰浩特召开。周戈在会上传达了全国第一次文学艺术工作者代表大会的精神。内蒙古文联筹委会成立，勇夫、周戈等二十一人当选为筹委会委员。

11月28日，经中央人民政府总理周恩来批复，内蒙古自治区政府由乌兰浩特迁驻张家口。

本年，绥远军区文工团政委林青源在包头观看二人台艺人街头演出后，派李易欣、姚士英等四名干部深入到艺人中搜集整理二人台音乐和剧本。

本年，金玉玺、杨再山等在归绥大观园组建晋剧戏班。

本年，土默特旗艺人奎大（蒙古族）在归绥大召西夹道建席片园，新乐社在此演出大秧歌。

本年，归绥市人民政府召开戏曲艺人座谈会。

本年，中国人民解放军骑兵第四师宣传队编演蒙古戏《为民除害》、《战斗英雄热喜扎木苏》、《酒》等。

**1950年**

1月，包头市文化馆组织流散艺人进行学习，二人台艺人的学习组定名为乡曲组。

1月18日，热河省文联在昭乌达盟大双庙举办乡村艺人训练班，并建立艺人联合会。

2月，绥远省文教厅在归绥举办民间艺人学习会，历时三年，共办七期，后三期改称绥远省群众艺术学校。

3月，二人台艺人计子玉等由固阳到包头参加乡曲组，与樊六等组成二人台戏班，后又邀来巴图淖、李晓云、高金栓等，在新兴剧场演出。

3月7日，晋剧演员王玉山（水上漂）、邓有山出席包头市首届人民代表大会。

3月29日起，北京凤鸣评剧社筱桂琴等在包头市西北剧影社演出。

3月，敖汉旗文学工作者联合会筹委会成立，下设文艺、美术、戏曲、音乐四个小组，全旗十二个区文联亦相继成立。

5月，绥远省军区文工团在归绥市同乐剧场演出京剧和新歌剧，连演三月，场场满座。

7月，热河省文联以赤峰剧院为试点，开展戏曲改革工作。

9月，赤峰戏曲界代表李桐樵、董春柏赴承德参加热河省第一次文代会。

9月24日，晋剧演员筱桂桃等筹资兴建的包头黄河剧影宫举行落成典礼。

11月25日起，内蒙古民间艺人代表会在张家口举行。内蒙古人民政府主席乌兰夫、中国民间文艺研究会代表马可出席了会议。会上成立了内蒙古民间艺人协会，色拉西当选为协会主任。

11月27日起，马庆余、任翠凤代表绥远省参加文化部在北京召开的全国戏曲工作会议。

12月26日，绥远省文学艺术界联合会在归绥举行筹备委员会议，武达平当选为筹委会主任。

本年，京剧演员程砚秋访苏途经满洲里，在新亚饭店的招待会上演唱《荒山泪》、《锁麟囊》片断。

本年，赤峰剧院派代表参加热河省文联在承德召开的戏曲工作者座谈会。

本年，敖汉旗张平宽戏班成立戏曲研究委员会。

**1951年**

2月，归绥市二人台艺人贺炳(瞎巨才)、郭五毛等发起组建民艺剧社。

4月16日，绥远省人民政府主席杨植霖在绥远省第二期民间艺人学习会上讲话，提出"二人台翻身"的口号。

4月起，内蒙古自治区和绥远省戏曲界为抗美援朝捐献活动举行义演。

4月，计子玉、樊六、樊二仓、刘艮威等二人台戏班合并，组建包头市民间曲艺社。

5月23日，包头市文艺界在黄河剧场召开欢迎中国人民志愿军归国代表大会，筱桂桃、刘明山、邓有山等演出晋剧《三娘教子》、《汾河湾》。

6月，包头市戏曲审定委员会成立。

7月，归绥市文化馆举办艺人讲习班，任翠凤、康翠玲、金玉玺、杜茂其、刘万祥、陶然等戏曲工作者参加学习。

10月，绥远省河套行政区土改文艺工作团在新安镇成立，演出二人台。

11月，敖汉旗二人转艺人张平山作为热河省代表，参加在沈阳召开的东北戏曲工作会议，并演出二人转《母女顶嘴》。

本年，热河省第一届戏曲改革工作会议在承德召开，敖汉旗二人转艺人张平山参加了会议。

本年，归绥、包头等地开展清毒戒烟教育工作，有吸毒嗜好的戏曲艺人在较短时间内全部戒烟。

本年，包头市马车户王应元(又名王复元)等集资修建新兴剧场，民艺剧社在此演出二人台。

**1952年**

2月，归绥市三和曲艺馆与义成巷宣传队合并，建立红旗剧社，演出二人台移植剧目《刘巧儿》、《小二黑结婚》、《王贵与李香香》等及部分二人台传统剧目。

3月，内蒙古东部区文工团在新巴尔虎左旗甘珠尔庙会上演出蒙古戏《人畜两旺》。

5月，内蒙古自治区举行纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表十周年文艺评奖，内蒙古文工团创作演出的蒙古戏《血案》、《慰问袋》等获奖。

10月6日起，绥远省戏改工作者和演员刘启焕、张文秀、白英臣、白文奇、任翠凤、宋玉芬、马庆余、王玉山、孔月卿、项在瑜、寇连祥等赴京参加全国第一届戏曲观摩演出大会。

本年，天津市建华京剧团董文华等在海拉尔和满洲里演出《水帘洞》、《三岔口》、《龙宫借宝》等剧。

本年，归绥市新城满族八角鼓业余剧团成立。

**1953年**

1月19日起，中共中央蒙绥分局在归绥召开内蒙古、绥远地区文艺工作会议。会议决定，必须加强党对文艺工作的领导，使文艺能为大规模的国家经济建设更好地服务。

2月，绥远省文教厅在归绥市新城小剧场举行二人台会演，组织新文艺工作者对二人台传统剧目进行搜集整理工作。

2月，热河省在承德举行首届人民文艺检阅大会，宁城县宋廉铭戏曲流动组在会上演出的《梁赛金擀面》获奖。

3月13日起，绥远省第一届民间艺术会演在归绥举行。

4月，二人台演员刘艮威、高金栓、刘全、张二银虎、任万宝、王富生、赵四、张来运等代表绥远省出席全国民间音乐舞蹈会演，演出经过整理改编的二人台传统剧目《打金钱》、《打秋千》和《走西口》。会演期间，刘全向东北代表团演员学习二人转的耍手绢表演技巧。会演结束后，刘艮威、高金栓及乐队应邀为中央实验歌剧院传授《走西口》。

5月1日，热河省赤峰戏曲剧团成立。

6月，归绥市民艺剧社与红旗剧社合并，定名为民艺剧社。

7月，绥远省戏曲审定委员会成立。

7月26日起，赤峰戏曲剧团赴沈阳参加东北首届戏剧、音乐、舞蹈演出大会，演出评剧《凤仪亭》，郭韵荣获表演奖。绥远省派出由李野、苗文琦、于瑞卿组成的代表团前往观摩。

8月，绥远省文教厅派出由曾士先、白文奇、张文秀、李晨征、白英臣、陆育铭、李小梅等人组成的工作组，赴包头协助王玉山（水上漂）组建漠南实验晋剧团，排演实验剧目《梵王宫》。

9月21日，由姚士英（领队）、刘艮威、刘全、赵四、张挨宾、周治家、高金栓、任万宝等组成的绥远省民间艺人演出队，参加以贺龙为首的第三届赴朝慰问团启程出国。

9月23日，周戈、尹瘦石、布赫、色拉西、勇夫等代表内蒙古自治区，刘启焕、韩燕如、张士耕等代表绥远省，出席在北京召开的全国第二次文学艺术工作者代表大会。

10月，绥远省前进实验剧团成立。

11月1日，内蒙古人民政府与绥远省人民政府合署办公。

11月，绥远省戏曲审定委员会干部苗文琦，根据包头市二人台艺人计子玉口述编创的大型二人台剧目《方四姐》，在包头市新贯剧场上演，场场满座。

11月，绥远省戏曲审定委员会组织绥远省民间艺人学习会（又名群众艺术学校）整理改编二人台传统剧目《打樱桃》和《走西口》并排练演出。

12月，绥远省民间艺人学习会结业。

本年，归绥市戏曲团体开展扫盲运动。

本年，赤峰戏院失火烧毁，筹备重建。

本年，内蒙古东部区音乐、舞蹈、戏剧汇演在乌兰浩特举行。

**1954年**

1月，归绥市文教局和内蒙古文化局两级干部组成戏改工作组，进驻市属专业剧团，开展“改戏、改人、改制”工作。

2月，包头市工商联筹建的红星剧场开业。

3月6日，绥远省正式划归内蒙古自治区，归绥市改名为呼和浩特市。

4月，中国唱片公司和内蒙古人民广播电台录制第一批二人台传统剧目唱片《走西口》、《打金钱》等。

8月，内蒙古自治区文化局派席子杰、于瑞卿、东来、吕烈、陆育铭等五人，前往上海观摩首届华东戏曲汇演。

10月20日起，内蒙古自治区文学艺术工作者第一次代表大会在呼和浩特市召开，内蒙古自治区文学艺术工作者联合会成立，王玉山（水上漂）等戏曲工作者当选为委员。

10月，赤峰京剧团在承德举行的热河省首届戏曲观摩演出大会上，演出《闯王进京》并获奖。

12月，呼和浩特市现代化剧场乌兰恰特竣工，中国京剧院高玉倩、王鸣仲、景荣庆、江世玉等应邀参加落成典礼，演出《闹天宫》、《四杰村》、《失空斩》等剧。

本年，赤峰京剧团改名为热河省京剧团。

本年，平地泉行政区将土改宣传队改组为平地泉文工团，演出《卖毛驴》等东路二人台剧目。

本年，呼和浩特市各戏曲团体赴山西省巡回演出。

本年，北京尚小云剧团在呼和浩特市演出《汉宫秋》等剧。

本年，内蒙古自治区文化局下达禁演剧目通知，禁演剧目有《金沙滩》、《全家福》、《四郎探母》等。

**1955 年**

3 月，内蒙古自治区文化局颁发《内蒙古自治区民间职业剧团登记管理条例》。

6 月起，文化部在北京举办首届戏曲演员讲习会，内蒙古自治区参加人员有张玉玲、于瑞卿、王玉山等。

7 月，海拉尔市京剧团在图里河演出，突遇山洪暴发，全团演职员积极参加抢险救灾，受到当地政府和内蒙古自治区党委的表彰。

8 月，热河省京剧团受热河省文化局委托，在赤峰举办全省民间职业剧团导演训练班。

9 月，内蒙古人民出版社出版了由内蒙古自治区文化局编辑的，名为《走西口》的剧本集。内收《走西口》、《对花》、《尼姑思凡》等六个二人台传统剧目，并附唱腔乐曲十首。

10 月 1 日起，内蒙古自治区首届民族民间音乐、舞蹈、戏剧观摩演出大会在呼和浩特市举行。

10 月，热河省建制撤销，昭乌达盟划归内蒙古自治区管辖，热河省京剧团改名为昭乌达盟京剧团。

本年，上海京剧院李玉茹访苏途经满洲里市，在中苏友谊宫演出《凤还巢》。

本年，内蒙古前进实验剧团移交呼和浩特市管辖。

**1956 年**

1 月 6 日，内蒙古自治区文化局下达《民间职业剧团改建为国营剧团暂行办法》(草案)。

1 月 19 日，呼和浩特市前进实验剧团改名为呼和浩特市民间歌剧一团，市和平剧社改名为二团，由集体所有制改为地方国营。

1 月 24 日，呼和浩特市永新实验晋剧团改名为呼和浩特市晋剧一团，新蒙实验晋剧团改名为二团，由集体所有制改为地方国营。

2 月，呼和浩特市文化局派乔金梁、张德海支援河北省张北县筹建民间歌剧团(二人台)。

2 月，包头市晋剧团王玉山(水上漂)在北京市中和戏院演出《百花点将》、《梵王宫》，中国戏曲研究院组织首都文艺界观摩。

5 月，北京京剧一团李万春、李庆春、李小春等先后在呼和浩特市和包头市演出《武松》、《九江口》、《夜走麦城》、《林冲夜奔》等剧。

6 月 18 日起，文化部在北京举办第二届戏曲演员讲习班，内蒙古自治区有二十余

人参加。

6月，内蒙古自治区文化局派席子杰等赴京参加全国第一次剧目工作会议。

7月1日，通辽市二人转剧团成立。

7月14日起，内蒙古自治区党委邀请在呼和浩特市的文学艺术等方面的代表举行座谈会，讨论"百花齐放，百家争鸣"问题。

7月20日起，北京新中华河北梆子剧团李桂云等先后在呼和浩特市和包头市演出《花木兰》、《御河桥》、《柜中缘》等剧。

8月，呼和浩特市二人台艺人周满仓、秦有年、常来骡应邀赴天津音乐学院讲学。

10月22日，内蒙古自治区文化局在呼和浩特市召开全区剧团团长会议，总结几年来戏曲改革工作经验，进一步明确挖掘戏曲遗产的方针。

本年，北路梆子演员贾桂林（小电灯）先后在呼和浩特和包头演出。

本年，内蒙古自治区文化局下达《内蒙古自治区十二年文化工作规划》（草案），其中要求戏曲剧团（包括曲艺班社）从改国营之日起即须全部自给，并争取有盈余上缴，每年召开一次巡回演出会议，所有剧团每年须有三至六个月时间到基层巡回演出。

本年，文化部和财政部拨给内蒙古自治区一笔专款，作为民间职业剧团和艺人的救济安置费用。

本年，内蒙古自治区文化局向部分盟市剧团颁发巡回演出奖金。

**1957年**

2月15日，内蒙古自治区文化局、文联、内蒙古日报社和呼和浩特市文化局邀请部分文艺工作者举行座谈会，就呼和浩特市民间歌剧二团演出的二人台移植剧目《拜月记》和《搜书院》，讨论"二人台向什么方向发展"的问题。

3月，天津市京剧团厉慧良等先后在呼和浩特市和包头市演出《长坂坡》、《陆文龙》等剧。

3月，昭乌达盟京剧团到锦州、唐山、宣化、张家口、大同、呼和浩特等城市巡回演出。

4月19日，内蒙古民族实验剧团成立。

4月，中国京剧院四团李丽芳、班世超、李鸣盛等来集宁、呼和浩特和包头市演出《大四杰村》、《雁荡山》、《荒山泪》等剧。

4月，中国评剧院小白玉霜等在集宁和包头演出《闹严府》、《秦香莲》、《马寡妇开店》等剧。

4月，内蒙古自治区文化局派东来、于瑞卿等赴京参加全国第二次戏曲剧目工作会议。

5月3日，庆祝内蒙古自治区成立十周年全区文艺作品评奖揭晓，有十五件戏曲作

品获奖。二人台《走西口》、《探病》，晋剧《梵王宫》、《秦香莲》获二等奖，晋剧《打登州》、《紫金锤》、《女状元》、《二英记》、《拜闺门》、《扫秦》、《打銮驾》、《鸳鸯被》，二人台《顶灯》、《挑菜》、《小寡妇》，京剧《游院》，满族八角鼓戏《对菱花》等获三等奖。

5月，中国评剧院小白玉霜等在呼和浩特市演出《小女婿》、《秦香莲》等剧。

6月，内蒙古自治区文化局、文联、内蒙古日报社和呼和浩特市文化局继续联合召开关于二人台的讨论会。

6月，锡林郭勒盟苏尼特右旗建立内蒙古自治区第一个乌兰牧骑。

7月19日，中国参加第五届世界青年联欢节代表团赴苏联途经满洲里市，与市青年歌剧团在友谊宫联欢，红线女、杜近芳等演出粤剧和京剧选段。

7月24日起，河南豫剧院一团常香玉在包头市演出《花木兰》等剧。

7月，内蒙古自治区文化局在呼和浩特市举办第一届戏曲剧目讲习班，有三十余名剧作者参加。

7月，北京市青年河北梆子剧团李桂云等先后在包头市和呼和浩特市演出《穆桂英》、《游龟山》、《蝴蝶杯》等剧。

10月8日，内蒙古艺术学校在呼和浩特市成立，校设戏剧科，招收晋剧表演专业学员。

10月，呼和浩特市民间歌剧团派杜荣芳、孔令旗到河北省张北县协助培训二人台演员。

10月，北京荀慧生剧团先后在呼和浩特市和包头市演出《红娘》、《卓文君》等剧。

11月，在反右运动中，周戈、孔庆臻、席子杰、曾士先、于瑞卿等戏剧工作者被划为“右派”。

11月，包头市二人台演员高金栓等支援河北省康保和张家口建立民间歌剧团。

11月25日至12月15日，内蒙古自治区文化局在呼和浩特市举办第一届戏曲观摩演出大会。参加大会的有九个剧种，二十八个剧团，演出五十二个剧目，参加演出人员六百七十六人，评出优秀演出奖十四个，剧本创作奖八个，表演奖三十五个，导演奖二十一个，音乐奖十个。

12月，北京尚小云剧团先后在呼和浩特市和包头市演出京剧《福寿镜》、《汉明妃》等剧。在包头曾与王玉山合拍《姑嫂英雄》剧装照。

12月，内蒙古人民出版社出版二人台剧本《惊五更》、《背父私奔》。

12月，昭乌达盟在赤峰举办第二次民间职业剧团导演训练班。

12月，包头市举行昆都仑恰特落成典礼，呼和浩特市晋剧团康翠玲等首演《春香传》。

本年，内蒙古自治区文化局开展老艺人“献宝”活动，对献出曲牌、脸谱、剧本的老艺

人给予奖励。

**1958年**

3月，天津市越剧团先后在呼和浩特市和包头市演出《追鱼》、《落绣鞋》等剧。

4月，中国唱片公司灌制二人台《挂红灯》、《打秋千》等剧的唱片。

4月25日起，青岛市京剧团言少朋、张春秋等在呼和浩特市演出《十老安刘》、《杨家将》等剧。

5月1日，太原铁路局京剧团支援包头钢铁公司建设，改名为包头市京剧团。

5月，呼和浩特市民间歌剧团在北京天桥剧场和人民剧场公演，受到周恩来、贺龙等党和国家领导人的接见，并应邀为党的八届二中全会演出二人台传统剧目《打金钱》、《走西口》、《挑菜》以及移植改编剧目《借冠子》等。在京期间，同中国评剧院和浙江绍兴越剧团、北京人民艺术剧院进行联欢。与当时在京访问的苏联国家交响乐团联欢时，赵四、张挨宾等演奏了二人台牌子曲《八板》、《柳青娘》。中国文联举行座谈会，首都文艺界人士就二人台的发展问题发表意见，中国剧协主席田汉为剧团题词。

5月23日起，中国京剧院一团李少春、袁世海、叶盛兰、杜近芳等在呼和浩特市演出《野猪林》、《白毛女》、《将相和》等剧。

6月，《河北、内蒙古、山西、北京、辽宁、吉林、黑龙江关于流动戏曲艺人登记管理暂行办法》(草案)协商制定并公布实施。

6月，内蒙古自治区文化局在呼和浩特市举办全区戏曲导演学习班。

7月，呼和浩特市民间歌剧团二团在太原市演出。其间，韩进良、亢文彬应邀为全国小型戏剧会演演出二人台传统剧目《打金钱》。

7月19日，朱德委员长视察包头钢铁公司，包头市民间歌剧团、晋剧团举行专场演出，樊六、高金栓等演出二人台《走西口》、《打金钱》，王玉山演出晋剧《骂鸡》。

9月1日，内蒙古民族曲艺、戏剧会演在通辽举行，参加演出的有呼伦贝尔、昭乌达、哲里木三盟及呼和浩特市的演员七十余人。

10月1日，苏联赤塔州青年代表团同内蒙古自治区青年代表团在海拉尔市进行联欢，海拉尔市京剧团演出《孙悟空大闹天宫》，满洲里市职工业余剧团为苏联波利兹亚党政代表团演出。

11月16日起，二人台艺人刘艮威、刘全、张挨宾、常润兰、乔玉莲、张二银虎等参加在北京举行的"内蒙古百万民歌展览月"活动，演出二人台对唱和《打金钱》等剧。

11月，呼和浩特市民间歌剧团抽调任万宝、秦有年、马兰欣、张桂桃等人支援山西省大同市二人台剧团。

12月，内蒙古人民出版社出版二人台剧本集《姐妹看榜》。

本年，内蒙古自治区文化局派陈清漳、东来整顿丰镇县北路梆子剧团，并召开现场

会议。

**1959年**

1月15日起，中国京剧院二团李和曾、张云溪、张春华、高玉倩等先后在呼和浩特市和包头市演出《猎虎记》、《除三害》及马少波创作的反映内蒙古人民生活的现代戏《白云红旗》等剧。

2月，呼和浩特市民间歌剧一、二团合并，改为呼和浩特市民间歌剧团。田全贵、乔玉莲、郝秀贞、张奎、赵挨状(色楞道尔吉)等二十余名演员调到包头市民间歌剧团。

3月，内蒙古人民出版社出版吕烈的《二人台音乐》。

3月，伊克昭盟举行第三届音乐、舞蹈、戏剧、曲艺会演，盟文化工作队创作演出的蒙古戏《黎明前》获优秀演出奖。

3月25日，昭乌达盟第二届民族民间戏曲观摩演出会在赤峰举行，历时九天，演出剧种有京剧、评剧、秦腔、河北梆子等。

4月，海拉尔市评剧团成立。

4月，昭乌达盟京剧团创作演出现代戏《巴林怒火》。

5月13日，呼和浩特市政府决定，在呼和浩特市晋剧团学员班的基础上成立呼和浩特市艺术学校，并增设歌剧(二人台)班。

6月，《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》出版发行。

7月，二人台演员刘艮威应邀赴沈阳音乐学院讲学。

7月8日起，内蒙古自治区1959年专业艺术团体会演在呼和浩特市举行，参加会演的有十二个专业剧团，演员九百人，演出京剧、评剧、晋剧、二人台、二人转、秦腔、道情等八个剧种，有十九个剧目获奖。

8月，内蒙古自治区独奏、独唱、独舞会演在呼和浩特市举行，刘全演唱的二人台唱段《惊五更》、赵鹏演奏的二人台牌子曲《五梆子》获奖。

8月15日起，俞振飞、言慧珠率上海市戏曲学校在呼和浩特市演出昆曲《墙头马上》、《游园惊梦》、《奇双会》、《赠剑》等剧，并与内蒙古民族歌剧团进行了艺术交流。在包头市演出时，曾与市晋剧团联欢，王玉山演出北路梆子《百花公主》，俞振飞、言慧珠演出昆曲《小宴》。

9月，内蒙古艺术学校戏剧科开设二人台表演专业。

10月15日，周恩来、叶剑英、乌兰夫、包尔汉等党和国家领导人出席包钢一号高炉出铁剪彩仪式，京剧演员马连良、裘盛戎、张君秋、谭富英、李多奎等到包头市慰问演出，主要剧目有《赵氏孤儿》、《望江亭》、《黑旋风》等。

10月，包头市晋剧团演员曹玉香被评为“全国三八红旗手”，赴京参加建国十周年庆祝活动和全国群英会。

12月，内蒙古自治区党委派出由孔飞率领的代表团赴青海慰问平叛部队，二人台演员刘全、温万、张挨宾等随团参加演出。

本年，河南省洛阳市豫剧团在呼和浩特市演出。

本年，北京市青年河北梆子剧团李桂云等在包头市演出。

**1960年**

3月，内蒙古自治区文化局编印《二人台牌子曲选集》，内收二人台牌子曲八十多首。

3月，呼和浩特市民间歌剧团、呼和浩特市晋剧团赴宁夏、甘肃、陕西、山西等省巡回演出。

4月16日，内蒙古自治区文化局召开全区首次民族戏剧座谈会。会议期间，内蒙古民族剧团、哲里木盟和昭乌达盟演出队分别演出《草原烽火》、《陶格陶胡》、《达那巴拉》等剧以及蒙古族民间歌舞《浩德格沁》。

4月20日，昭乌达盟京剧团赴京参加全国现代戏观摩演出会，演出《巴林怒火》。

5月5日，内蒙古自治区宣传文教战线社会主义建设先进代表大会在呼和浩特市召开，戏曲演员亢文彬、康翠玲等出席会议。

5月，伊克昭盟晋剧团到陕西省榆林专区进行慰问演出，演出现代戏《席尼喇嘛》。

5月，河北省邯郸市曲剧团（演出河南曲剧）调到呼和浩特市，改建为内蒙古曲剧团。

5月24日起，中国戏曲学校毕业生在呼和浩特市演出京剧《三岔口》、《碧波潭》等剧。

6月，内蒙古自治区党委候补书记兼宣传部长胡昭衡在通辽对哲里木盟戏曲改革工作发表意见，希望建设具有地区和民族特点的二人转剧团。

6月25日起，内蒙古自治区及呼和浩特市两级戏曲剧团参加"反对美帝侵略，坚决解放台湾，保卫世界和平"宣传周的演出活动。

7月，呼和浩特市民间歌剧团赴通辽为全国防治鼠疫现场会演出，会后赴大兴安岭演出。

7月，内蒙古自治区文化局编印《二人台剧本选集》，内收《走西口》等五十二个传统剧目。

7月30日起，武汉市京剧团高盛麟、关正明等先后在呼和浩特市和包头市演出《夜走麦城》、《挑滑车》等剧。

8月15日，内蒙古京剧团成立。

9月，天津市复兴河北梆子剧团调来呼和浩特，改建为内蒙古冀剧团。

10月11日，满洲里市河北梆子剧团成立。

10 月 26 日，广西民间歌剧团来呼和浩特市演出《刘三姐》。

10 月，上海市合作越剧团毕春芳等在呼和浩特市演出《王老虎抢亲》、《鱼针记》等剧。

11 月 3 日，包头市戏曲学校成立。

12 月 10 日，内蒙古第二次文学艺术工作者代表大会在呼和浩特召开，会议通过内蒙古文联章程，成立了戏剧电影协会等机构。

本年，陕西省京剧团王金璐等先后在呼和浩特市和包头市演出《五鼠闹东京》等剧。

**1961 年**

2 月，内蒙古自治区和呼和浩特市两级文化局联合组建内蒙古二人台艺术调查研究委员会。

3 月，内蒙古自治区文化局编辑的《二人台资料汇编》出版，内收草田（苗文琦）撰写的《二人台初探》和《二人台传统剧目索引》。

3 月，内蒙古曲剧团在赤峰演出河南曲剧《屈原》。

4 月，北京尚小云剧团在呼和浩特市演出《海瑞背纤》、《佘赛花》、《钟离春》等剧。

4 月，为庆祝内蒙古自治区成立十四周年，内蒙古京剧团经过加工整理演出现代戏《巴林怒火》。

4 月，内蒙古电影制片厂将二人台《走西口》和《卖碗》拍成戏曲艺术片。

5 月 5 日，内蒙古戏曲剧院成立，下辖京剧团、曲剧团和冀剧团。

6 月，包头市戏曲界在黄河剧场召开晋剧表演艺术家王玉山（水上漂）舞台生活四十年纪念会，会上举行了包头市晋剧团青年演员王巧兰、李金兰、廖秀荣等人拜王玉山为师的仪式，王玉山演出了其代表性剧目《百花点将》、《挂画》、《骂鸡》等。

7 月 31 日起，叶圣陶率知名作家、艺术家、学者老舍、曹禺、梁思成等组成的中央文化访问团来内蒙古。其间，访问团先后观摩了昭乌达盟京剧团演出的《坐宫》、《二进宫》、《巴林怒火》，大兴安岭评剧团演出的《蔡文姬》，呼伦贝尔盟民族歌舞剧团演出的蒙古戏《诺丽格尔玛》，满洲里市河北梆子剧团演出的老舍剧作《刺梁》，包头市民间歌剧团演出的《探病》。

7 月，鄂伦春自治旗评剧团成立。

8 月，八一电影制片厂《鄂尔多斯风暴》摄制组来伊克昭盟体验生活，在东胜观摩盟晋剧团演出的现代戏《席尼喇嘛》，并与演员举行座谈。

9 月，海拉尔市评剧团在根河为视察大兴安岭林区的刘少奇主席演出《火烧百花台》和《茶瓶计》。

9 月，内蒙古戏曲剧院曲剧团下放哲里木盟行政代管。

10月17日，内蒙古自治区部分文艺工作者与来呼和浩特市演出的中央乐团举行艺术交流会，呼和浩特市民间歌剧团的刘艮威、刘全演出二人台传统剧目《走西口》和《打金钱》。

10月，内蒙古戏曲剧院京剧团赴昭乌达盟和哲里木盟巡回演出。

11月，国务院副总理陈毅来内蒙古自治区视察工作，呼和浩特市民间歌剧团在新城宾馆举行专场演出。

11月，内蒙古自治区文化局转发文化部《关于专业剧团在演出中必须打字幕的通知》。

12月，太原市晋剧团先后在呼和浩特市和包头市演出《挂画》、《打神告庙》等剧。

本年，呼和浩特市晋剧团试演以王昭君的故事为题材的新编历史剧《黑水盟》及该剧中的单折戏《关山飞渡》。

**1962年**

1月15日起，内蒙古二人台艺术调查研究委员会，邀请计子玉、杨润成等十几位老艺人来呼和浩特，挖掘二人台和东路二人台传统剧目。其间，老艺人曾为文艺界及有关领导部门内部演出未经加工整理的二人台传统剧目《钉缸》、《顶灯》、《下山》等。

3月，在内蒙古自治区文化局组织的"献宝"活动中，包头市晋剧团挖掘、整理了传统剧目《清河桥》、《司马卯夜断三国》、《梵王宫》、《血手印》等一百一十四个，晋剧脸谱二百六十九幅。

3月，旅大市吕剧团在哲里木盟演出《火烧凤楼》、《王定保借当》、《胡林抢亲》、《墙头记》等剧。

5月1日起，中国京剧院四团在呼和浩特市参加内蒙古自治区成立十五周年庆祝活动，演出《杨门女将》、《天门阵》等剧。

5月，内蒙古二人台调查研究委员会编辑的七集《二人台传统剧目汇编》成书，内收剧目近三百个。

6月12日，西藏京剧团调到呼和浩特，改建为内蒙古京剧团，李万春等在乌兰恰特首场演出《三岔口》、《桑园会》和《古城会》等剧。

6月，内蒙古戏曲剧院京剧团改名为内蒙古青年京剧团。

6月29日，庆祝内蒙古自治区成立十五周年文艺评奖揭晓，京剧《巴林怒火》、晋剧《黑水盟》(后改名为《昭君传》)、二人台《卖碗》、蒙古戏《达那巴拉》等十三部戏曲作品获奖。

7月，内蒙古艺术学校戏剧科第一、二届二人台班学员三十五人组成民间歌剧实验演出队，到自治区西部巡回演出《三月三》、《夺印》等剧。

7月21日，内蒙古人民广播电台录制李万春演唱的《战冀州》、《野猪林》、《九江

口》、《古城会》、《火并王伦》和李小春演唱的《击鼓骂曹》等京剧唱腔选段。

10月27日起，天津市越剧团筱少卿、裘爱花、邢湘麟、章飞飞等先后在呼和浩特市和包头市演出《红楼梦》、《文成公主》等剧。

12月，内蒙古戏曲剧院撤销，原辖各戏曲剧团改由内蒙古艺术剧院管理。

本年，大兴安岭京剧团演员崔秀茹在北京丰泽园饭庄拜梅兰芳为师。

本年，山西晋剧院牛桂英、冀美莲、郭凤英等率青年团在包头市演出《打金枝》、《挂画》等剧。

**1963年**

1月28日，赤峰剧场毁于大火。

4月6日，内蒙古青年京剧团与包头市京剧团合并，改名内蒙古艺术剧院京剧团，在呼和浩特市乌兰恰特举行合团公演。

6月，内蒙古税务局发出《关于戏曲剧团缴纳所得税问题的通知》，规定剧团不缴纳所得税，剧场缴纳所得税，剧团和剧场合而为一照征所得税。

6月，内蒙古自治区文化局和文联联合组织第一批农村、牧区文化工作队，由副局长布赫、席宣政率领，到昭乌达盟、锡林郭勒盟为农牧民演出。

6月，通辽市二人转剧团赴吉林省、黑龙江省学习。

7月，内蒙古自治区文化局根据中共中央批转文化部关于停演“鬼戏”的报告发出文件，要求各盟市文艺团体对演出中有出现鬼魂形象的各种“鬼戏”开列详细名单。

9月，自治区拨给呼伦贝尔盟深入边境地区演出补助费二万元，鼓励剧团到边疆演出。

10月17日起，内蒙古自治区文联二届二次扩大会议在呼和浩特市举行，会议重点讨论了关于正确对待民族文化遗产和发挥内蒙古文艺的民族特点及地区特点等问题。

10月，内蒙古自治区文化局和文联联合召开座谈会，讨论戏曲界进一步贯彻执行“百花齐放，推陈出新”方针的问题，自治区直属戏曲剧团的编剧、导演、演员及戏曲教育工作者三十余人出席了座谈会。

10月，内蒙古艺术剧院京剧团到沈阳、长春、哈尔滨及呼伦贝尔盟各地演出京剧《玉堂春》、《挑滑车》、《青面虎与十一郎》等剧。

11月，通辽市二人转剧团赴呼和浩特市参加自治区二人台、二人转观摩演出大会，途经北京，在中国戏曲学校演出《接姑娘》、《小拜年》等剧，演出后与张庚等戏曲界知名人士举行座谈。

11月20日起，内蒙古自治区二人台、二人转观摩演出大会在呼和浩特市举行。九个演出队参加，演出三十个剧目。呼和浩特市民间歌剧团演出二人台《闹元宵》、《借冠子》、《三棵树下》及二人台牌子曲，包头市民间歌剧团演出二人台《邻居》、《探郎》，巴彦

淖尔盟民间歌剧团演出二人台《卖面》(又名《娄小利》),伊克昭盟歌剧团演出二人台《赛乌素沟畔》,通辽市二人转剧团演出二人转《接闺女》、《劈关西》,扎兰屯地方戏剧团演出单出头《秀女放鸭》、二人转《李双双》,乌兰察布盟代表队演出东路二人台《走口外》等。

12 月 4 日起,北京市曲剧团魏喜奎等先后在呼和浩特市和包头市演出《杨乃武与小白菜》等剧。

12 月,内蒙古自治区文化局下达关于取缔“黑剧团”的非法活动,加强对流动演员的管理的通知。

本年,内蒙古自治区文化局下达《关于加强戏曲剧目建设》的通知,各盟、市开始筹建戏曲工作室或剧目工作室,组织戏曲现代戏的创作。

本年,内蒙古京剧团改名为内蒙古新华京剧团,赴西安、郑州、开封、上海、南昌、南京、苏州等地巡回演出。

本年,呼和浩特市同乐园、共和剧场因建筑年久失修而相继停业。

**1964 年**

1 月,内蒙古自治区文化局发出关于《整顿农村业余剧团的通知》,要求农村业余剧团应当进行自我教育、自我娱乐,不准进行营业性演出,不准出队、出社、出旗县演出,不准将业余剧团作为生产队副业收入的一种手段,应使领导权掌握在贫下中农手里。

1 月,内蒙古自治区文化局下达《内蒙古自治区集体经营戏曲剧团试行工作条例》(草案)。

1 月,内蒙古自治区二人台、二人转汇报演出团由内蒙古自治区文化局副局长布赫、席宣政率领赴京,先后在民族文化宫、政协礼堂、长安戏院、中央党校、中国文联礼堂、人民大会堂小礼堂、国务院小礼堂和中国戏曲学院等处演出多场,演出剧目有二人台《邻居》、《探郎》、《闹元宵》、《打金钱》、《卖面》、《赛乌素沟畔》,二人转《秀女放鸭》、《接闺女》等。

2 月 17 日,内蒙古自治区文化局下达通知,禁演五十出“鬼戏”。

2 月,内蒙古艺术剧院京剧团在呼和浩特市新城宾馆为中共中央华北局领导同志演出《玉堂春》和《巴林怒火》。

4 月,内蒙古艺术剧院京剧团赵纪鑫创作的京剧现代戏《草原英雄小姐妹》在呼和浩特市乌兰恰特首演。内蒙古自治区党委第一书记、政府主席乌兰夫等领导同志观看演出,中国剧协内蒙古分会和内蒙古艺术剧院召开座谈会。

6 月,内蒙古艺术剧院京剧团赴京参加全国京剧现代戏观摩演出大会,演出《草原英雄小姐妹》,后根据一些演出团的建议,剧名改为《草原小姐妹》。

7 月,内蒙古新华京剧团巡回演出归来,在呼和浩特市演出现代戏《智取威虎山》、《节振国》、《八一风暴》、《后草地》等。

10月，内蒙古自治区文化局、中国戏剧家协会内蒙古分会主办的《内蒙古戏剧》创刊。

11月17日起，内蒙古自治区群众业余艺术团赴京参加全国少数民族群众业余艺术观摩演出会，内蒙古乌兰牧骑代表队随团进行汇报演出。

本年，内蒙古自治区开始文艺整风。

**1965年**

1月，内蒙古自治区文化局发出通知，号召全区各专业表演艺术团体学习乌兰牧骑。

3月25日起，内蒙古自治区现代戏观摩演出大会在呼和浩特市举行，参加演出的有自治区直属和各盟市戏曲剧团二十六个，演出京剧、评剧、晋剧(包括北路梆子)、二人台、二人转、曲剧、秦腔、眉户等八个剧种的三十二个剧目。演出期间，组织了剧作者座谈会，自治区党委第一书记、政府主席乌兰夫出席座谈会并讲话。文化部艺术局副局长马彦祥、中共中央华北局宣传部艺术处处长孙福田观看了京剧现代戏《气壮山河》等十七个剧目。

6月10日起，文化部从内蒙古选调三个乌兰牧骑到全国各个省、市、自治区巡回演出，演出四百三十一场，观众约一百万人次，历时半年。在京演出期间，曾受到周恩来、朱德、邓小平等党和国家领导人的接见。

6月14日起，呼和浩特市文化局召开全市专业、业余创作会议，参加会议的有包括剧团编剧在内的专业和业余作者二百三十余人。

7月1日起，内蒙古艺术剧院京剧团和昭乌达盟京剧团参加在太原市举行的华北地区现代戏观摩演出会，分别演出《气壮山河》和《草原骏马飞》。

7月，通辽市二人转剧团到抚顺演出，途经沈阳时应中国曲协辽宁分会之邀进行了交流演出。

7月31日，沈阳京剧院一团在通辽演出《奇袭白虎团》、《插旗》、《向北方》、《雪岭苍松》等剧。

10月20日，内蒙古自治区党委第一书记、人民委员会主席乌兰夫邀请协助筹备自治区成立二十周年庆祝活动的中央文化、艺术、新闻、出版等部门的同志举行座谈会，在会上介绍内蒙古社会主义革命和建设的历史和成就。

本年冬，内蒙古自治区党委宣传部派人观看开鲁县评剧队排练的《向北方》、《梅花夺枪》、《三月三》等现代戏。《内蒙古日报》发表介绍开鲁县评剧队学习乌兰牧骑先进事迹的报道。并调该队赴呼和浩特市汇报演出六十余场。

**1966年**

1月3日，内蒙古自治区乌兰牧骑巡回演出队在北京向中宣部、文化部、国家民委

等领导机关及首都文艺界汇报演出。

2月26日，内蒙古自治区群众业余文艺观摩演出会在呼和浩特市举行。文化部、中国剧协、中央民族歌舞团派代表出席开幕式。参加观摩演出会的有各盟、市及呼和浩特铁路局十个代表团共六百余人。二人台《旺大爷》、《画炕围》，单出头《不爱红装爱武装》等获奖。

5月23日，内蒙古自治区文化局、文联联合召开纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十四周年大会，呼和浩特地区文化艺术界代表及乌兰牧骑巡回演出队一百多人参加。

6月11日，党和国家领导人陈毅陪同来访的马里政府代表团在包头观看包头市民间歌剧团演出的二人台《一双鞋》等。

8月，“文化大革命”开始，内蒙古文艺界各种群众组织纷纷成立。在大破“四旧”中，各地戏曲剧团的服装道具及艺术资料被付之一炬。一些戏曲演员被打成“反动权威”和“牛鬼蛇神”，游街批斗，有的含冤死去。

11月28日，内蒙古自治区一些文艺工作者赴京串连，在人民大会堂参加首都文艺界大会。

**1967年**

1月4日，昭乌达盟敖汉旗乌兰牧骑作为全国文艺界代表之一，在北京受到中央领导人接见。

2月17日，中共中央颁发〔67〕53号文件，即《中共中央关于文艺团体无产阶级文化大革命的规定》。内蒙古自治区直属文艺单位群众分别参加“鲁迅兵团”和“无产者”相互对立的两大派组织。随着呼和浩特地区事态的日趋扩大，文艺界一部分“鲁迅兵团”成员到内蒙古师范学院参加保卫“东纵大楼”。

6月18日，经中共中央批准，以滕海青为首的内蒙古革命委员会筹备小组成立。

8月，呼和浩特市民间歌剧团演出二人台《新时代狂人》。

11月1日，内蒙古自治区革命委员会成立，革委会文化组代行原文化局职权。

12月5日，内蒙古自治区文艺界在内蒙古日报社礼堂集会，根据江青关于文艺问题的指示，掀起挖乌兰夫黑线、肃乌兰夫流毒、彻底砸烂反革命修正主义、民族分裂主义文艺黑线运动。会后，呼和浩特高等院校红卫兵进驻自治区直属文艺单位聚集的文化大院，设立联络站，介入文艺界的运动。

12月，内蒙古新华京剧团更名为内蒙古东风京剧团，排演《智取威虎山》、《红灯记》等“样板戏”。

**1968年**

1月6日，内蒙古自治区革命委员会召开第二次全委扩大会议，号召全区打一场挖

乌兰夫黑线、肃乌兰夫流毒的“人民战争”。

3月27日，内蒙古自治区革命委员会主任滕海青对文艺界发表讲话，支持“小人物”和“新生力量”起来造反，点名揪出“变色龙”和“小爬虫”，批判造反派队伍中的右倾思想，讲话后自治区直属文艺单位组建许多新的战斗队。

5月23日，自治区直属文艺单位实现大联合，成立名为“文化战线”的大联合组织，同时成立有军代表参加的“大会战指挥部”，领导文艺界的大批判。

6月，越南留苏学生六百人回国途经满洲里市，在友谊宫观看由当地文化工作队演出的京剧《智取威虎山》。

7月5日，内蒙古自治区革命委员会召开第三次全委扩大会议，通过《关于对“内蒙古人民革命党”的处理意见》等决定，全区展开挖“内人党”的运动，自治区及各盟市戏曲剧团多人被揪斗。

8月3日，内蒙古自治区革命委员会决定自治区原有部、委、厅、局一律停止行使职权，所属单位由革委会各部室直接领导。成立直属机关毛泽东思想大学校，直属机关干部除留少数人在革委会机关工作外，其余人员全部进入毛泽东思想大学校，边学习边劳动。内蒙古直属文艺单位除内蒙古京剧团《草原小姐妹》剧组留下排戏外，其余人员也被编入毛泽东思想大学校。

9月，内蒙古自治区革命委员会决定，内蒙古京剧团与内蒙古东风京剧团(原新华京剧团)合并。合团后，先后排演了《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》、钢琴伴唱《红灯记》等“样板戏”。

12月，以包头202厂工人为主的工人毛泽东思想宣传队进驻内蒙古直属文艺单位，成立斗、批、改指挥部，直接领导文艺界挖“内人党”的运动。

**1969年**

1月20日，根据内蒙古自治区革命委员会发出的《关于当前清理阶级队伍中应注意的几个问题的通知》，内蒙古自治区文教口工宣队斗、批、改指挥部在呼和浩特市红色剧场(乌兰恰特)召开“进一步发动群众，向阶级敌人发动全线总攻势动员大会”。会上宣布对直属文艺单位七名“内人党分子”、“反革命分子”和“坏头头”实行无产阶级专政。

5月22日，中共中央对内蒙古自治区革命委员会核心小组《坚决贯彻执行中央“关于内蒙当前工作指示”的几点意见》作了批示，要求迅速纠正前一时期在清理阶级队伍中所犯的严重扩大化错误，包头工宣队撤离内蒙古自治区文艺界。

7月5日，经中共中央批准，内蒙古东部的呼伦贝尔盟、哲里木盟、昭乌达盟分别划归黑龙江省、吉林省和辽宁省，巴彦淖尔盟的阿拉善左旗、阿拉善右旗和额济纳旗分别划归宁夏回族自治区和甘肃省。

12月19日，中共中央发布《关于内蒙实行分区全面军管的决定》，责成北京军区对

内蒙古自治区实行分区全面军管，组成以郑维山为首的前线指挥所(简称“前指”)。

**1970 年**

7 月 5 日，内蒙古自治区革命委员会政治部电话通知，从下放内蒙古生产建设兵团的内蒙古京剧团中抽调部分人员，参加在北京举办的全国“样板戏”学习班，学习班结束后到全区各盟市普及“样板戏”。

8 月，北京军区“前指”派军管小组进驻下放到内蒙古生产建设兵团的各直属文艺单位，领导“斗、批、改”。

本年，内蒙古民族歌剧团将“样板戏”《红灯记》和《杜鹃山》移植为蒙古戏公演。

**1971 年**

2 月，北京军区“前指”决定，将下放到内蒙古生产建设兵团的内蒙古京剧团的大部分人员调回呼和浩特市，组建学演“样板戏”和《草原小姐妹》两个剧组。

7 月，内蒙古自治区直属文艺单位由内蒙古生产建设兵团返回呼和浩特市，在军管小组领导下清查“516”分子。

8 月，军管小组撤出内蒙古自治区文艺界。

12 月 7 日，内蒙古自治区文艺创作会议在呼和浩特市举行，各盟市旗县、区直属机关主管文艺工作的负责人及专业、业余作者参加了会议。会议总结交流了经验，落实了创作任务，产生了会议“纪要”。

**1972 年**

3 月 22 日起，为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十周年，内蒙古自治区乌兰牧骑会演在呼和浩特市举行，共有十二个乌兰牧骑代表队参加演出。

3 月，内蒙古艺术学校恢复招生，戏剧科招收京剧班学员四十四名。

8 月，国务院文化组负责人刘庆棠来呼和浩特市，审查内蒙古京剧团演出修改后的《草原小姐妹》，将二十多个修改本及舞台美术设计图和音乐总谱带回北京。

11 月，包头市文工团将“样板戏”《龙江颂》移植为二人台演出。

**1973 年**

1 月，包头市文工团以原市民间歌剧团人员为主组成歌剧队，排演《追报表》、《新风赞》、《订计划》三个二人台小戏，在红星、黄河两个剧场先后演出六十余场。

1 月，上海人民出版社就《辞海》中戏剧部分有关蒙古戏、二人台、满族戏等条目释文，征求内蒙古文艺界人士的修改意见。

3 月，内蒙古自治区文化局在呼和浩特市举办全区小戏创作学习班，有三十五名剧作者参加。

6 月，内蒙古京剧团根据中国舞剧团演出的《草原儿女》及中国京剧团演出的《草原兄妹》，将本团创作的《草原小姐妹》作了修改，改名为《草原儿女》。

10月23日起，内蒙古自治区歌舞、小戏会演在呼和浩特市举行，参加汇演的有各盟市及自治区直属专业文艺团体十二个，演员九百四十八人。北京、天津、河北等省、市、自治区的来宾观摩了这次汇演。汇演中演出了一百多个节目，其中有小戏九个。国务院文化组派陈应时、黄维钧、孙景琛、邓兴器等人观看了小戏及内蒙古京剧团演出的现代戏《草原儿女》。

11月，内蒙古艺术学校戏剧科京剧班学员交由内蒙古京剧团代培。

**1974年**

1月18日起，内蒙古自治区代表团赴京参加华北地区文艺调演，演出京剧《草原儿女》，二人台小戏《鸿嘎鲁》、《红梅》及二人台乐曲《喜送爱国粮》等。

2月，内蒙古京剧团在呼和浩特市演出“样板戏”《平原作战》。

4月，昭乌达盟“样板戏”学习班赴锦州参加辽西片现代戏会演，演出京剧《碧波激荡》。

本年，呼伦贝尔盟莫力达瓦达斡尔族自治旗腾克公社业余剧团移植演出“样板戏”《龙江颂》、《杜鹃山》。

**1975年**

3月17日，内蒙古自治区文化局在呼和浩特市举办全区剧本创作学习班，有三十二名剧作者参加。

4月，内蒙古二人台演出队成立。

5月，内蒙古自治区乌兰牧骑调演在呼和浩特市举行。

7月，内蒙古艺术学校戏剧科民间歌剧班(二人台)恢复招生，招收学员十五名。

9月，呼伦贝尔盟乌兰牧骑代表队赴哈尔滨市参加黑龙江省专业、业余文艺调演，移植演出蒙古戏《红灯记》中李铁梅的唱段“都有一颗红亮的心”。

10月，昭乌达盟京剧团赴沈阳市参加辽宁省现代戏会演，演出京剧《春满草原》。

**1976年**

2月，包头市民间歌剧团恢复。

5月，内蒙古自治区农业学大寨题材文艺调演在呼和浩特市举行，调演后组成参加全国学大寨题材文艺调演的乌兰牧骑代表队。

10月21日，呼和浩特市各族各界人民群众举行游行和集会，欢庆粉碎“四人帮”的伟大胜利。各戏曲表演团体赶排节目，上街宣传或举行专场演出。

12月，内蒙古自治区文化局对“四人帮”窃取内蒙古京剧团创作的《草原小姐妹》的艺术成果进行调查。

12月，内蒙古京剧团在呼和浩特市演出《八一风暴》和《万水千山》。

**1977年**

1月，包头市民间歌剧团派人赴武汉观摩湖北省歌剧院重新上演的歌剧《洪湖赤卫队》，并将该剧移植为二人台演出。

4月，巴彦淖尔盟群众艺术馆在临河县举办二人台学习班，有四十人参加，历时一个月，整理部分二人台传统剧目及近百首二人台唱腔。

8月，在呼和浩特市庆祝内蒙古自治区成立三十周年活动期间，内蒙古京剧团演出反映大青山抗日根据地斗争的现代戏《青山铁骑》，内蒙古二人台演出队演出现代戏《烽火衣》、《大寨红》，巴彦淖尔盟渡口公社、红星公社业余宣传队为中央代表团专场演出二人台《问路》和《喜相逢》。

8月，吉林省四平地区文工团在通辽市演出吉剧《江姐》。

10月，内蒙古自治区文化局对全区专业文艺创作人员进行登记。

10月，巴彦淖尔盟群众艺术馆与磴口县文化馆联合举办二人台传统剧目唱腔录音学习班，编印《二人台音乐选辑》。

11月，内蒙古京剧团在呼和浩特市演出《红灯照》。

12月，根据中共中央宣传部批转文化部党组《关于逐步恢复上演优秀传统剧目的请示报告》，内蒙古自治区文化局决定首批恢复上演《走西口》等八个剧目，并组织专人对这些剧目的唱词进行必要的修改。

本年，全区各戏曲剧团逐步恢复上演传统剧目。内蒙古京剧团于演出《逼上梁山》之后，在李万春的指导下排练《闹天宫》，在区内各盟市及北京、上海、南京等地演出百场以上。

**1978年**

2月，包头市民间歌剧团移植演出二人台《十五贯》。

4月，昭乌达盟京剧团恢复上演《巴林怒火》，并参加辽宁省戏剧会演。

5月18日，内蒙古自治区文学艺术界联合会委员(扩大)会议在呼和浩特市举行，恢复中断了十二年之久的文联及所属各协会的活动，戏曲演员李万春、康翠玲、樊六、顾小青、索燕等出席了会议。

6月，内蒙古京剧团演员李小春参加中国艺术团赴美国主演《闹天宫》，回国后旋赴香港演出。

10月16日起，内蒙古自治区专业文艺会演在呼和浩特市举行，十一个剧团演出了二十多个剧目，京剧《气壮山河》，晋剧《曲折的婚礼》，二人台《接婆婆》、《杨柳青青》、《七尺毛哔叽》、《青山前哨》、《谎祸》等获奖。

12月25日，根据文化部和中央广播局《关于抓紧进行戏曲、曲艺、民间音乐的优秀唱段乐曲录音工作的通知》，内蒙古自治区文化局向自治区党委上报关于与广播局、文联联合召开全区民族民间戏曲、曲艺、音乐录音工作会议的计划。

**1979年**

2月，内蒙古自治区文化局下达关于恢复上演二人台优秀传统剧目的通知。

2月，呼和浩特市民间歌剧团重新排练二人台移植剧目《刘三姐》，并在人民剧场公演。

3月，巴彦淖尔盟民间歌剧团在临河成立。

4月，内蒙古群众艺术馆编印《二人台传统剧目选》，内收八个剧目。

5月3日，中共中央、国务院决定恢复内蒙古自治区1969年以前的原行政区划，呼伦贝尔盟、昭乌达盟、哲里木盟以及额济纳旗、阿拉善左旗、阿拉善右旗自7月1日重新划归内蒙古自治区。

5月19日起，内蒙古自治区文化局、广播局与文联联合召开全区民族民间戏曲、曲艺、音乐录音工作会议，参加会议的有老艺人、音乐和民间文学工作者一百余人，会议期间录制了一批二人台传统唱腔及牌子曲。

6月15日，内蒙古自治区西部地区乌兰牧骑会演在呼和浩特市举行，东路二人台《分粮》和二人台《相亲记》等获奖。

6月，昭乌达盟敖汉旗乌兰牧骑派人参加辽宁省文化局在沈阳市举办的戏曲导演训练班。

6月，内蒙古京剧团在呼伦贝尔盟的海拉尔、满洲里、牙克石等地作慰问演出，演出《玉堂春》、《三打祝家庄》、《凤还巢》等剧。

7月，巴彦淖尔盟群众艺术馆与临河县乌兰牧骑联合举办道情学习班，邀请二十一位道情艺人排练《老少换妻》、《三丑会》、《梅玉配》等剧并演出。

10月，巴彦淖尔盟在杭锦后旗举办晋剧表演赛，历时九天，盟晋剧团、临河县晋剧团和杭锦后旗晋剧团参加演出。

11月，内蒙古自治区文化局向全区转发文化部艺术局考核委员会发布的《文化部直属艺术表演单位文艺专业人员试行考核办法补充条例》。

11月，内蒙古京剧团在昭乌达盟的赤峰市与平庄煤矿作慰问演出。

12月，包头市文化局戏剧创评室主办的《剧稿》创刊。

**1980年**

3月，内蒙古自治区文化局与剧协联合举办全区电影、戏剧作品讨论会，有六十五名作者参加。

4月，昭乌达盟京剧团应邀到河北省围场县和承德市演出。

5月，内蒙古自治区东三盟文艺会演在赤峰市举行。

5月，内蒙古艺术学校巴彦淖尔盟分校开设晋剧班，招收学员二十五名；乌兰察布盟分校开设东路二人台班，招收学员三十六名。

5 月，内蒙古自治区文化局发出《关于筹备参加全国戏曲现代戏观摩演出会》的通知。

7 月 15 日，内蒙古自治区第二次文学艺术工作者代表大会在呼和浩特市举行，包括剧协在内的文联各协会选举产生了新的领导机构。

9 月，内蒙古自治区文化局转发文化部《关于制止上演“禁戏”的通知》。

10 月，北京京剧院三团在呼和浩特市演出《秦香莲》等剧。

10 月，哲里木盟吉剧团在呼和浩特市演出《桃李梅》等剧。

11 月，内蒙古自治区文化局主办的内部刊物《北国影剧》创刊。

11 月，内蒙古群众艺术馆《鸿雁》杂志编印《东路二人台传统剧目选》，内收剧目六个，唱腔二十四首。

本年，内蒙古自治区有关部门为 1957 年被错划成“右派”及在“文化大革命”中遭受迫害的戏曲工作者落实政策。

本年，全区各盟市相继恢复或筹建戏剧创作评论室。

本年，内蒙古京剧团组成两个演出队到区内外演出，全年演出达二百九十四场。

**1981 年**

3 月，内蒙古京剧团演员李小春应中国图片社和香港有关方面邀请，参加故事片《人·猴》的拍摄，在该片中饰男主角。

3 月，内蒙古艺术学校编印由二人台艺人刘艮威口述、吕宏久记录的《二人台唱腔选集》和《二人台牌子曲集》，作为该校二人台专业课的教材。

3 月，内蒙古自治区文化局转发文化部艺术局《关于演职员参加外单位演出的规定》。

4 月 5 日，内蒙古自治区文化局在呼和浩特市召开全区戏剧电影创作汇报会，各盟市文化局主管创作的负责人和部分剧团团长、自治区直属剧团团长、部分剧作者共四十八人出席了会议。

6 月，伊克昭盟文艺创作研究室和群众艺术馆共同主办的蒙文戏剧刊物《呼呼歌》创刊。

6 月，昭乌达盟敖汉旗岗岗营子业余文艺宣传队赴北京汇报演出，观摩了中国京剧院和中国评剧院的排练演出。

7 月 8 日，哲里木盟吉剧团在呼伦贝尔盟额尔古纳左旗演出《桃李梅》等剧。

7 月 17 日，内蒙古自治区文化局在海拉尔举办民族民间老艺人学习班，敖汉旗“浩德格沁”演出队应邀前去表演并拍摄电视资料片。

8 月，内蒙古自治区文化局召开办公会议，听取副局长宝音达赉介绍关于乌兰察布盟歌舞团杨维瀛等人设计制造的 A—2 型流动剧场鉴定会议的情况。

9月，呼伦贝尔盟艺术学校在扎兰屯开设评剧班，招收学员二十七名。

10月4日，内蒙古自治区文化局转发文化部《全国艺术表演团体巡回演出工作管理条例》。

10月，内蒙古京剧团参加鄂伦春自治旗成立三十周年庆祝活动，演出《玉堂春》等剧。

10月，内蒙古艺术研究所编印的《东路二人台音乐》成书，内收东路二人台唱腔及牌子曲一百四十七首。

12月8日起，包头市文化局、文联举办首届中青年演员会演。包头市晋剧团、北路梆子剧团和民间歌剧团演出晋剧、北路梆子、二人台、道情等剧种折子戏、选场和选段，五十五名演员分获一、二、三等奖。会演期间，部分老演员作示范演出，内蒙古艺术学校包头分校二人台班学员进行基本功训练汇报表演，召开了培养中青年演员经验交流会。

12月25日，内蒙古自治区文联、文化局、民委联合举办的全区文学戏剧电影创作评奖揭晓，京剧《草原英雄小姐妹》等二十六个剧本分获一、二、三等奖。

本年，内蒙古自治区文化局下达《关于加强戏剧、电影创作的几点意见》。

**1982年**

3月，上海文艺出版社出版《中国民间小戏选》，内收二人台传统剧目《走西口》。

3月25日，内蒙古自治区党委宣传部主持召开全区文艺期刊座谈会。参加会议的有自治区各盟市宣传部文艺科、文联和文艺刊物的负责人。

4月8日，内蒙古自治区文化局召开全区二人台艺术改革经验交流会，自治区直属文艺单位及有关盟、市的六十二人参加了会议。

4月17日，内蒙古自治区文化局召开部分剧作者座谈会，有十七位剧作者参加。

4月30日起，内蒙古自治区民委和文化局邀请上海京剧院蒙古族裘派花脸演员王正屏一行二十人来呼和浩特市访问，与内蒙古京剧团合作演出《黑旋风李逵》、《将相和》、《连环套》、《牧虎关》等剧。

5月3日，内蒙古自治区文化局党组召开直属艺术表演团体和内蒙古艺术学校党支部委员以上干部会议，动员艺术创作人员深入基层。会后有三十一名戏剧创作人员深入农牧区、工厂和林区体验生活。

5月，包头、呼和浩特市相继召开二人台改革座谈会。

6月，巴彦淖尔盟杭锦后旗乌兰牧骑演出的二人台《二孔明赔情》由内蒙古电视台拍成戏曲艺术片向全自治区播出，同年中央电视台向全国播出。

8月22日，文化部在西安召开艺术创作题材规划座谈会，内蒙古自治区文化局派郝凤珠等三人出席。

10月13日起，内蒙古二人台演出队在北京长安戏院和中和戏院演出经过加工整

理的传统剧目《走西口》、《挂红灯》、《打金钱》、《探病》及现代戏《王满仓粜粮》、《忌赌》、《王匡醉酒》等。

10 月 29 日，内蒙古自治区乌兰牧骑建立二十五周年文艺调演在呼和浩特市举行，二人台《常来喜三部曲》等获奖。

10 月，呼和浩特市晋剧团邓孝明赴太原参加全国梆子声腔学术讨论会。

11 月 19 日，内蒙古自治区专业艺术团体文艺调演在呼和浩特市举行，内蒙古京剧团演出《查干庙》（原名《鹰》）、包头市地方戏实验剧团演出二人台《丰州滩传奇》、呼和浩特市民间歌剧团演出二人台《接婆婆》和《访富根》等剧。

12 月，东胜县举办二人台训练班。

# 剧　种　表

| 剧种名称 | 别名 | 声腔腔调 | 形成年代地点 | 传自年代地点 | 流布 | | 存亡 | 专业剧团 | | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | 区内 | 区外 | | 团数 | 人数 | |
| 北路梆子 | 晋腔、山陕梆子、大戏、上路调 | 梆子腔 | 清初。晋北、内蒙古中西部地区 | | 哲里木盟、昭乌达盟、乌兰察布盟、伊克昭盟、巴彦淖尔盟、阿拉善盟、呼和浩特、包头 | | 存 | 2 | 117 | |
| 大秧歌 | 梆纽子 | 梆子腔、训调、小曲 | | 清乾隆年间。晋北 | 乌兰察布盟、呼和浩特、包头 | | 亡 | | | 只有业余演出 |
| 道情 | 晋北道情 | 小曲、梆子腔 | | 清中叶。晋北 | 乌兰察布盟、呼和浩特、巴彦淖尔盟 | | 存 | | | 只有业余演出 |
| 徽剧 | 徽戏、簧腔 | 吹腔、二簧、西拨子、四平调、昆腔、昆弋腔、高腔、花腔、小调 | | 清同治年间。安徽 | 呼和浩特 | | 亡 | | | |
| 京剧 | 京戏平剧、国剧、皮簧 | 西皮、二簧 | | 清末。北京 | 全区大部分地区 | | 存 | 4 | 538 | |
| 河北梆子 | 京梆子、直隶梆子、口梆子、冀剧 | 梆子腔 | | 清末民初。河北 | | | 存 | | | |

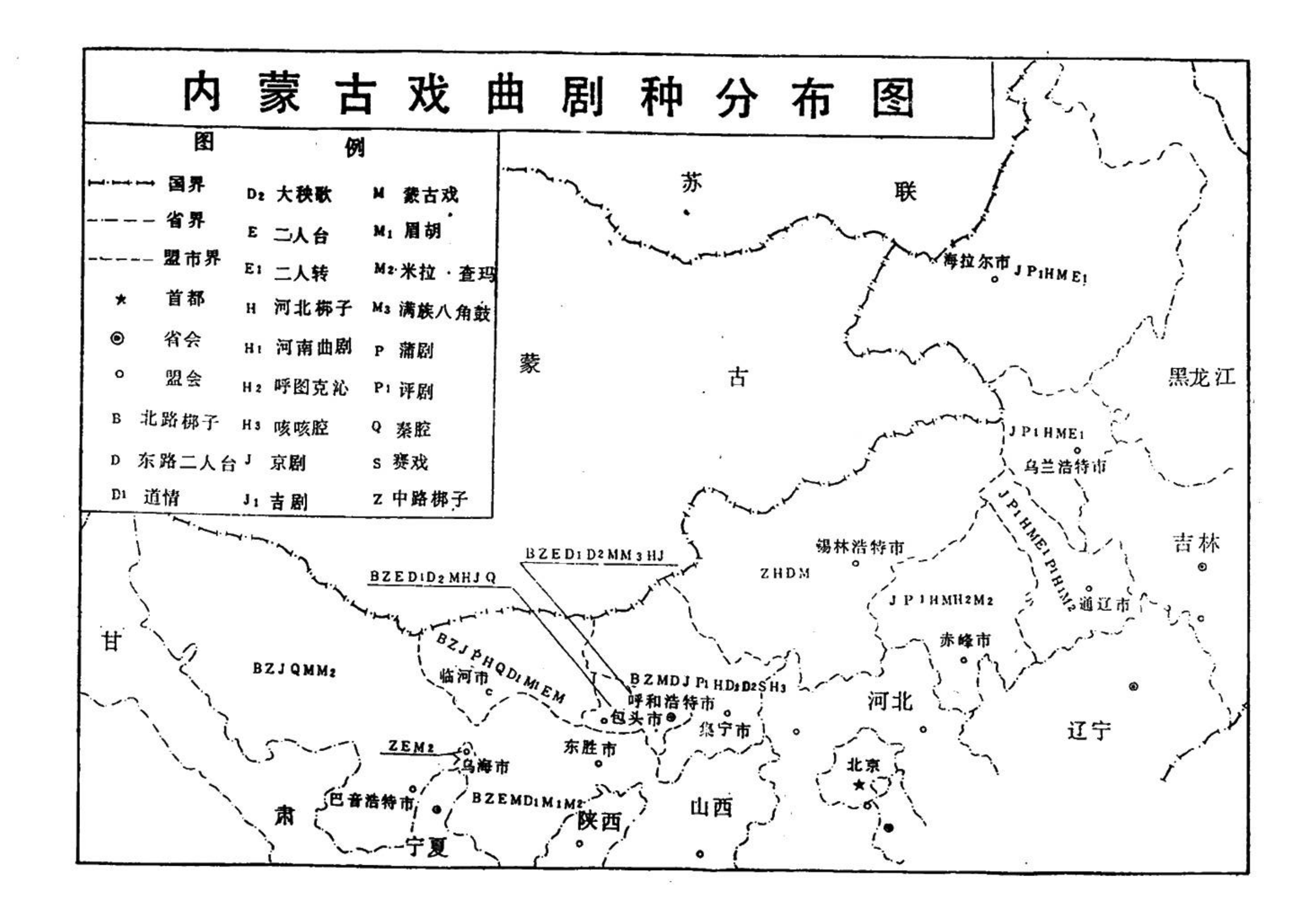
（续表一）

| 剧种名称 | 别名 | 声腔腔调 | 形成年代地点 | 传自年代地点 | 流布 | | 存亡 | 专业剧团 | | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | 区内 | 区外 | | 团数 | 人数 | |
| 耍孩儿 | 喝咳腔 | 耍孩儿 | | 清末。晋北 | 乌兰察布盟 | | 存 | | | 只有业余演出 |
| 二人台 | 蒙古曲儿、噔哒腔、玩意儿 | 民歌、俗曲 | 清光绪年间。内蒙古中、西部地区 | | 呼和浩特、包头、巴彦淖尔盟、伊克昭盟、乌兰察布盟 | 晋北、陕北 | 存 | 7 | 398 | |
| 东路二人台 | 玩意儿 | 民歌、俗曲 | 民国初年。乌兰察布盟 | | 乌兰察布盟、锡林郭勒盟 | 晋北、冀北 | 存 | | | |
| 二人转 | 蹦蹦、双玩艺儿、莲花落 | 胡胡腔、文嗨嗨、武嗨嗨、抱板、红柳子、喇叭牌子 | | 民国初年。东北三省 | 东部地区四盟 | | 存 | 4 | 98 | |
| 评剧 | 蹦蹦、落子 | 由落子发展而成的各种板式唱腔 | | 民国初年。 | 东部地区四盟、乌兰察布盟 | | 存 | 10 | 384 | |
| 赛戏 | 赛赛 | 赛（韵白，锣鼓击节） | | 民国初年。晋北 | 乌兰察布盟丰镇县 | | 亡 | | | |
| 中路梆子 | 晋剧、山西梆子、下路调 | 梆子腔 | | 二十世纪三十年代。山西、张家口 | 中、西部地区各盟市 | | 存 | 17 | 859 | |

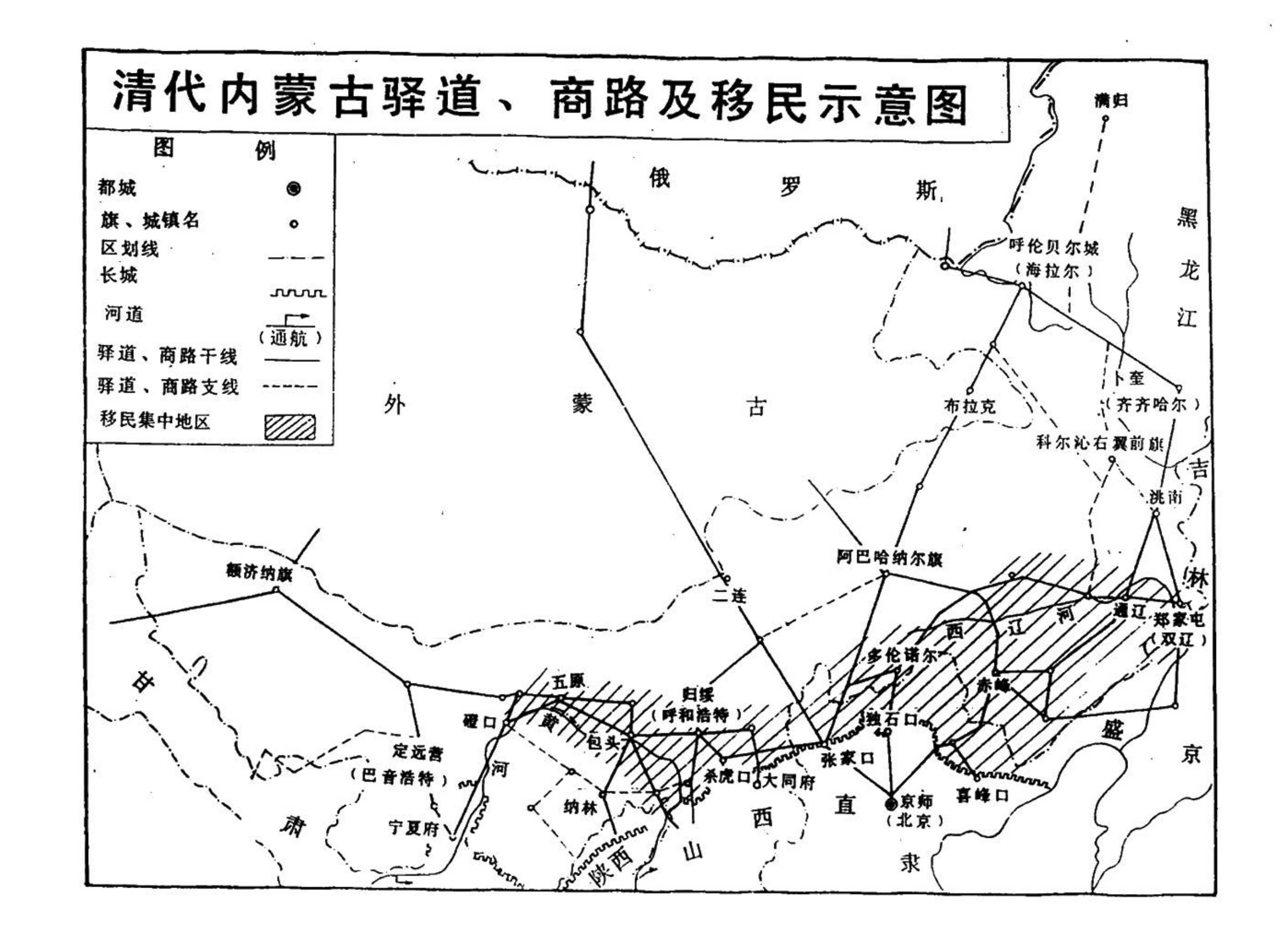
（续表二）

| 剧种名称 | 别名 | 声腔腔调 | 形成年代地点 | 传自年代地点 | 流布 |  | 存亡 | 专业剧团 |  | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
|  |  |  |  |  | 区内 | 区外 |  | 团数 | 人数 |  |
| 蒙古戏 | 蒙语歌剧、民族歌剧 | 民歌、说唱音乐、宗教音乐 | 二十世纪三十年代。哲里木盟、乌布兰察盟 |  | 全区大部分盟市 |  | 存 | 1 | 138 |  |
| 蒲剧 | 蒲洲梆子 | 梆子腔 |  | 抗日战争时期。山西 | 巴彦淖尔盟 |  | 亡 |  |  |  |
| 秦腔 | 梆子腔、乱弹、桄桄 | 梆子腔 |  | 抗日战争时期。陕西 | 阿拉善盟、巴彦淖尔盟、包头 |  | 亡 |  |  |  |
| 满族八角鼓戏 | 满族戏、八角鼓戏 | 牌子曲 | 1953年。呼和浩特新城区 |  | 呼和浩特新城区 |  | 存 |  |  | 只有业余演出 |
| 曲剧 | 河南曲剧、高台曲 | 明清俗曲 |  | 1960年。河北 | 呼和浩特、哲里木盟 |  | 亡 |  |  |  |
| 吉剧 |  | 二人转 | 1978年。吉林省 | 哲里木盟 |  | 存 | 1 | 67 |  |  |

# 内蒙古戏曲剧种分布图



图例
国界
省界
盟市界
首都
省会
盟会
B 北路梆子
D 东路二人台
D1 道情
D2 大秧歌
E 二人台
E1 二人转
H 河北梆子
H1 河南曲剧
H2 呼图克沁
H3 咳咳腔
J 京剧
J1 吉剧
M 蒙古戏
M1 眉胡
M2 米拉·查玛
M3 满族八角鼓
P 蒲剧
P1 评剧
Q 秦腔
S 赛戏
Z 中路梆子
苏
联
蒙
古
黑龙江
吉林
辽宁
河北
北京
山西
陕西
宁夏
甘
肃
海拉尔市 JP1HME1
JP1HME1
乌兰浩特市
JP1HME1 P1H1M2
通辽市
锡林浩特市
ZHDM
JP1HMH2M2
赤峰市
BZED1D2MM3HJ
BZED1D2MHJQ
BZJPHQD1M1EM
临河市
BZMDJP1HD1D2SH3
呼和浩特市
包头市
集宁市
东胜市
BZJQMM2
ZEM2
乌海市
巴音浩特市
BZEMD1M1M2


清代内蒙古驿道、商路及移民示意图
图例
都城
旗、城镇名
区划线
长城
河道
（通航）
驿道、商路干线
驿道、商路支线
移民集中地区
俄罗斯
外蒙古
黑龙江
吉林
盛京
直隶
山西
陕西
甘肃
满归
呼伦贝尔城
（海拉尔）
卜奎
（齐齐哈尔）
布拉克
科尔沁右翼前旗
洮南
阿巴哈纳尔旗
二连
额济纳旗
通辽
郑家屯
（双辽）
西辽河
多伦诺尔
赤峰
独石口
张家口
喜峰口
京师
（北京）
归绥
（呼和浩特）
五原
磴口
黄河
包头
杀虎口
大同府
定远营
（巴音浩特）
宁夏府
纳林

# 剧　　种

**蒙古戏**　形成于二十世纪三十年代，早期主要流布于内蒙古东部蒙古族聚居的地区，以哲里木盟为最。中华人民共和国成立后，经过民族剧团、乌兰牧骑等专业艺术团体的传播，逐渐流布全自治区。曾称为蒙语歌剧和民族歌剧，近年来始有蒙古戏之称。

清初，随着农业和半农半牧业经济在蒙古地区的发展，蒙汉民族之间的经济和文化交流更加密切。一些汉族古典小说和民间文学被译成蒙文、蒙语，丰富了传统的"乌力格尔"（蒙语说书）的说唱内容。过去演唱民歌和"好来宝"的"胡尔奇"，纷纷改唱"乌力格尔"。杰出的蒙古族民间说唱艺人，如绰旺、白坦奇、丹森尼玛、毛依罕、琶杰、扎那等，他们绘声绘色的表演深受蒙古族农牧民的喜爱。随着时代的发展，蒙古族民间说唱艺术的表演形式也更加丰富了。"好来宝"由单人演唱发展为双人或多人演唱，由单纯的叙事式发展为兼有问答或对诘的"扎达盖"、"代日勒查"、"比图"、"乌勒格"等具有戏剧表演因素的多种形式。

由于历史、地理、社会经济及文化传统诸多原因，蒙古戏尚未形成固定的唱腔音乐。最初唱腔音乐是专曲专用的单一民歌体，不分脚色，一曲到底。

在表演方面，蒙古戏形成之初即为载歌载舞的形式，但无脚色行当和程式化动作。舞蹈动作多源自蒙古族民间舞蹈，以及"查玛"、"萨满"等宗教舞蹈。舞蹈在蒙古戏中主要用来抒发人物的感情，渲染特定的戏剧情境。

民国初年，哲里木盟科左中旗有的蒙古族艺人，突破传统的说唱形式，扮演成叙事民歌或民间故事中的角色，以第一人称进行说唱。科左后旗的"潮尔奇"（说书人）在说唱《蟒格斯故事》时，根据故事情节的发展，夸张地增加表演动作，有时还改换装束，以伴奏乐器马头琴为道具，站起身来模仿人物。这种化妆演唱，使说唱艺术的戏剧表演内素得到进一步增强。

民国二十一年（1932），在哲里木盟奈曼旗达沁庙的庙会上，当地蒙古族学生把科尔沁的叙事民歌《金珠尔》改编成载歌载舞、唱白相间的戏剧搬上舞台演出。与此同时，在察哈尔盟的蒙古族学校里，也以相同样式改编演出了叙事民歌《黄花鹿》。这是最早出现的蒙古戏演出。

二十世纪四十年代以后，蒙古戏进入到一个新的发展时期。《诺丽格尔玛》、《韩秀英》、《达那巴拉》等叙事民歌，相继被一些盟的蒙古族学生改编成蒙古戏进行演出。民国三十五

年内蒙古文工团成立以后，一些从延安来的文艺工作者带来了新秧歌剧运动的经验，对蒙古戏的发展和提高起了积极的作用。文工团内的蒙古族业务人员，将反映蒙古族人民参加解放战争的《血案》、《额尔登格》等新歌剧译成蒙古语，用蒙古戏的形式进行演出，在蒙古族牧民中引起强烈反响。

中华人民共和国成立后，内蒙古歌舞团于1953年创作演出的小戏《慰问袋》，被国内一些专家学者认为是一出具有鲜明民族特点的蒙古戏。后于1959年被收入《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》。1953年哲里木盟库伦旗业余剧团创作演出的《汉城烽火》。突破了改编叙事民歌的局限，表现抗美援朝战争的重大题材。在唱腔音乐上，也由专曲专用的单曲体，发展为在一个剧目中多首民歌联用，并吸收了说唱音乐和宗教音乐。《汉城烽火》的出现，标志着蒙古戏在艺术上日趋成熟和完善。

内蒙古自治区党委和政府，一向十分重视蒙古戏的发展，多次召开专门会议对蒙古戏的创作和表演进行理论探讨。内蒙古民族剧团演出的《达那巴拉》、《拐棍》、《赛乌素沟畔》、《扇子骨的秘密》，呼伦贝尔盟文工团演出的《诺丽格尔玛》、《人畜两旺》，伊克昭盟演出的《黎明前》(又名《森吉德玛》)，以及哲里木盟和乌兰察布盟一些牧民业余剧团演出的《韩秀英》、《梅其其格》等，都是深为蒙古族观众所喜闻乐见的蒙古戏剧目。

二十世纪六十年代后，除联曲体外，还出现了以蒙古族民歌为素材进行加工创作的唱腔音乐。“文化大革命”期间，由于极“左”路线的影响。许多蒙古戏剧目被诬蔑为“民族分裂”和“反党叛国”的“毒草”而受到批判。在普及“样板戏”时，内蒙古民族剧团及各旗县乌兰牧骑，曾将《红灯记》、《杜鹃山》、《龙江颂》等移植成蒙古戏进行演出。

粉碎“四人帮”以后，经过拨乱反正，党的民族政策得到贯彻执行，发展蒙古戏成为弘扬蒙古族民族文化的一个重要内容。内蒙古民族剧团演出的《满都海·斯琴》、《乌银其其格》、《草原曙光》、《白依玛》等剧目，标志着蒙古戏的发展达到了一个新的水平。但是，对于蒙古戏今后应该如何发展，尚有不同的观点。有人主张向汉族戏曲靠拢，音乐应当是板腔体，表演要程式化；有人主张走新歌剧或歌舞剧的道路；还有人主张在蒙古戏这个剧种内，可以发展多个地域性的分支流派，如科尔沁蒙古戏、昭乌达蒙古戏等。一些专业剧团和乌兰牧骑，根据各自的具体情况，创作和演出了一些具有不同风格的蒙古戏，在艺术上进行了多方面的探索和追求。

内蒙古地域辽阔，东部地区与西部地区的蒙古族，在民俗、方言及民间音乐舞蹈等方面差异较大，因此各盟、市的蒙古戏在艺术风格上也迥然不同。自治区宣传文化主管部门对于蒙古戏的发展问题，不定调调，不加框框，鼓励各种形式的尝试。在大量艺术实践的基础上，根据广大蒙古族观众的审美选择，逐渐形成蒙古戏的剧本、音乐、表演等方面的相对稳定的剧种特点。

**二人台**　旧时亦称“玩意儿”、“噔哒腔”等，二十世纪四十年代后期始称二人台。形

成并流布于内蒙古西部(原绥远省)土默特(左、右)旗与准格尔旗之间的黄河沿岸、河套地区以及与内蒙古毗邻的晋北、陕北一带。关于二人台的形成有两种说法:一说源于内蒙古西部地区,是在当地蒙汉民歌和丝弦坐腔的基础上,吸收由内地传入的汉族民间歌舞而形成的;一说源于陕北榆林小曲或晋北河曲山歌,由当年走西口的移民带到塞外来的。

据《绥远通志稿》(民国二十五年)载:“土默特旗前清盛行所谓‘蒙古曲儿’,其起源传说为清咸、同年间。太平天国抗拒清廷,本旗两翼官兵,奉调从征。有兵士某远役南服,渴思故土,兼以怀念所爱,乃编成〔乌勒贡花〕(盖所爱者之名也)一曲,朝夕歌之以遣怀。于是同营兵士触动乡思,此歌彼和,遂风行一时。追战归来,斯曲流传愈广,或编他曲,词中亦加‘乌勒贡花’。于是‘蒙古曲儿’之名,传遍各厅矣。今省垣以西各县,尚有歌者,无论何曲句中,每句加入‘海梨儿花,乌勒英气花’句,盖〔乌勒贡花〕演变也,遂统名之曰‘蒙古曲儿’。城乡蒙、汉,遇有喜庆筵席,多有以此娱客者。”这种“蒙古曲儿”,“以蒙语编词,用普通乐器如三弦、四弦、笛子等合奏歌之,歌时用拍板及落子以为节奏,音调激扬,别具一格。追后略仿其调,易以汉词,而仍以‘蒙古曲儿’名之。久而汉人凡用丝竹合歌小曲者,亦均称‘蒙古曲儿’,实则皆汉曲也。”“蒙古曲儿”不同于一般的民歌演唱,有丝弦伴奏,而且“二人歌者为多,其语句亦多设为问答之词,单歌者甚少。”

根据上述记载可知,“蒙古曲儿”即为民歌坐唱。先为蒙古族民间娱乐形式,后来汉族也参与之,但仍以“蒙古曲儿”相称。“蒙古曲儿”流行于蒙汉杂居的土默川一带,演唱时蒙汉语言兼用,蒙汉民歌皆唱,有时蒙歌汉唱,有时汉歌蒙唱。这种蒙汉交融的演唱方式,当时老百姓谓之“风搅雪”。

清代推行“移民实边”政策,内地汉族农民大批迁徙到土默川一带,其中以晋北河曲和陕北府谷、榆林者为多,其次为冀、鲁者。这些移民带来的家乡民歌以及其他民间艺术,进一步丰富发展了“蒙古曲儿”。一方面,“蒙古曲儿”中的汉族民歌大量增加,而蒙古族民歌日渐减少,歌词失传,其曲调日后演变成器乐牌子曲;另一方面,由于“风搅雪”的演唱方式,“蒙古曲儿”中的汉族民歌受到蒙古族民歌的影响,曲调和音韵都发生了变化,形成了鲜明的民族和地区的特点。

光绪初年,土默川一带社火十分盛行。社火的形式丰富多彩,其中有跑圈子秧歌、高跷、小车、旱船、龙灯、狮子、竹马、戏蚌、抬阁、脑阁、大头宝宝、哑老背妻等民间歌舞,还有花灯焰火、九曲灯迷等游艺活动。但是,社火活动受到季节限制,过了正月就不能举办了。后来,受到北路梆子和大秧歌、道情等戏曲剧种的影响,蒙汉族民间艺人在“蒙古曲儿”的基础上,吸收社火中的民间舞蹈,由丝弦坐腔发展为化妆演唱。

早期二人台的表演形式比较简单,脚色只有一丑一旦,服装甚为粗陋,道具只有手绢、折扇和霸王鞭。折扇为丑、旦共用,手绢为旦脚专用。乐器伴奏只有笛子(枚)、四胡、扬琴、四块瓦(或梆子)。所唱的多属五更、四季、十二月一类的小曲,如《红云》、《庆寿》、《什样

锦》、《十对花》、《惊五更》、《西厢》等。舞蹈身段和秧歌大同小异。多以第三人称进行演唱，情节简单，少有性格鲜明的人物形象。这种化妆表演虽很粗糙，但载歌载舞，生动活泼，富于乡土气息，深受当地蒙汉农民的喜爱。

二人台形成的确切年代，无文字可查。已故绥远知名人士霍国珍在1953年应绥远省文化局戏剧改革工作组的约请撰写的一份材料讲，其于光绪十六年(1890)结婚时就已有二人台小班演出。二人台老艺人秦五毛眼1953年讲，其祖父就是唱二人台的，当时秦五毛眼已年愈古稀，上推两代，其祖父当是光绪初年生人。出生在咸丰七年(1857)的土默特右旗蒙古族艺人云双羊，是迄今所知的最早由"蒙古曲儿"改为化妆演唱者。据此，二人台当形成于光绪初年。清末，在土默川出现了半职业性的二人台班社，每班由七、八人搭伙组成，俗称"小班"，农忙种地，农闲演出。

光绪末年，清政府日趋腐败，内蒙古西部地区农村广种鸦片，萨拉齐、托克托和包头等城镇多设宝局(赌场)。为了诱众聚赌，各宝局经常招揽二人台小班前来演唱。最早的一批二人台艺人，如云双羊(蒙古族)、秦亮、阿力亚(蒙古族)、万人迷、万人爱、麻角旦、狗狗旦、奔楼二子、铁锁子、海鱼子等，除了去宝局演出外，还于鸦片收割季节"赶烟市"，到河套等地农村的大车店、大伙房或场面上为农民演出。当时二人台艺人演唱一天，每人可得一百个制钱，相当于打五天短工的收入，于是一部分濒于破产的农民弃农从艺。为了糊口谋生，一些二人台艺人迎合社会上的低级趣味，演唱中多有淫词滥调。由于自娱性的"蒙古曲儿"变成了职业性演出，人们就将其改称为"打玩意儿"。

民国以后，二人台由土默川向四外传布，西至阿拉善旗，东至察哈尔盟，南至与晋、陕毗邻的清水河县、伊金霍洛旗和准格尔旗，北至达茂草原。在演出中，蒙、汉族艺人从各方面对二人台进行了改革和创新。首先，从民歌中汲取素材、创造性地加以改编。如《走西口》，原来只有夫妻泣别的唱词，以第二人称对唱形式演出，经改编后成为一出以第一人称进行表演的有人物、有情节的小戏，戏中除孙玉莲由旦脚扮演外，其他几个人物由丑脚一人串演，谓之"抹帽戏"。又如《打樱桃》，原是由爬山歌组成的"烂席片"，是二人对唱的情歌，经改编后也成为一出以剧中角色进行表演的小戏了。其次，从其他戏曲剧种移植一些适于二人台演出的小戏，如《牧牛》、《锯大缸》、《下山》、《观灯》、《顶灯》等，使二人台的戏路得以拓宽。此外，二人台艺人还取材于当时当地社会上发生的重大事件编成剧目进行演出，如《打后套》、《水刮西包头》等。

随着二人台演出内容不断丰富，其音乐、表演和服饰也有所创新。在音乐唱腔方面，由原来的专曲专用，一曲到底，发展为多曲联用。如《顶灯》、《扇子计》、《吃醋》等剧目，其唱腔就选配多首曲调联用而成。此外，有的唱腔出现了亮调、慢板、流水板、捏字板等简单的板式变化。在表演方面，根据剧目内容的不同，形成了载歌载舞的"火爆曲子"(又称"带鞭戏")和重于唱工做工的"硬码戏"。在服饰方面，由于艺人经济条件稍有宽裕，添置了一些

质地较好的行头。

从化妆演唱民歌到有人物有情节的小戏，二人台逐渐由曲艺向戏曲衍变。但是，由于受到社会的歧视，处境乖蹇，发展相当迟缓，直至中华人民共和国成立前二人台仍处于“两小戏”的形态。二人台戏班也一直是由五、六个人组成的“小班儿”，艺人到处颠沛流离，“打土摊”卖艺，过着不得温饱的生活。

二人台尽管发展迟缓，但其剧目、音乐和表演都逐渐形成了独特的风格，富有浓郁的地方特色，具有深厚的群众基础。在漫长的岁月里和艰难的环境中，涌现出一批艺术造诣较高的二人台艺人。清末时期有：阿力亚（蒙古族）、秦亮、巴图（蒙古族）、杨玉拉、云双羊（蒙古族）、张根锁、二奔楼、老满贵、老板达、老丙申、孙银鱼、云海宇（蒙古族）、侯五庆、王二挨、何三旦、潘五兰等；民国时期有：双腮子（艺名威沙旦）、钟杏儿、张小四、张高焕、越明、五虎印、周文义（女）、何生云、银桃子、计子玉、樊六、巴图淖（蒙古族）、樊二仓（艺名小百灵旦）、丁喜财、刘艮威、高金栓、任万宝、秦五毛眼、贾红红、赵四（神枚）、周治家（拉塌地）、张挨宾（吹塌天）、袁三、周山、班玉莲（女）、亢文彬、刘全、刘拉拉（蒙古族）、杨占林等等。他们经常演出的剧目有七十多个，如《打金钱》、《打樱桃》、《走西口》、《卖菜》、《顶灯》、《阿拉奔花》、《打后套》、《水刮西包头》、《表民国》、《独立队九九图》、《遭年馑》、《卖壮丁》、《挂红灯》、《钉缸》、《怀胎》、《下山》、《扇子计》、《转山头》、《串河湾》、《拔壮丁》、《小放牛》、《打秋千》、《小尼姑思凡》等。

中华人民共和国成立后，人民政府将流散的二人台艺人组织起来，组成剧团，进入剧场演出。从1950年到1953年，原绥远省人民政府连续举办七期以二人台为主的民间艺人学习会，促进了二人台剧种的大发展。城镇各街道普遍成立了业余剧团。在内蒙古西部广大农村，乡有剧团，村有演出。专业和业余剧团除演出传统剧目外，还配合土改、镇反、抗美援朝等政治运动，演出民间艺人学习会集体编创的一些小型剧目。人民政府从业余剧团中选拔一些素质较好的青年，充实到二人台专业剧团中。这时，二人台剧团一般都有四、五十人，少者也有三十人左右。女演员从无到有，从少到多。民间艺人有了固定的剧团和演出场所，生活有了保障，面貌焕然一新。有的老艺人主动带徒，使二人台后继有人。1953年原绥远省成立戏曲审定委员会，派新文艺工作者深入剧团，和老艺人合作，整理改编传统剧目和创作新剧目。轰动一时的《方四姐》，就是这时创作演出的。许多优秀的传统剧目，如《打金钱》、《走西口》、《打秋千》、《打樱桃》等，剧本经过多次改编和演出，艺术水平不断提高，曾多次参加全国和自治区举办的会演、调演，并晋京汇报演出，灌制唱片，拍摄电影。此外，还大量移植歌剧和其他剧种的优秀剧目，如《刘胡兰》、《白毛女》、《赤叶河》、《王贵与李香香》、《茶瓶计》、《柳树井》、《小二黑结婚》、《小女婿》、《梁山伯与祝英台》等。根据传统剧目改编的《探病》，具有浓郁的二人台风格，受到观众的欢迎。老艺人樊六在剧中饰演的刘干妈一角，幽默风趣，为二人台创造了老旦的脚色行当。1958年“大跃进”时，在“写中心”、

"唱中心"、"演中心"的口号下，出现了一批歌颂"三面红旗"的作品，如《公社好比一枝花》、《双炼铁》、《水磨沟》、《红色卫星闹天宫》等，在艺术上粗制滥造，随演随丢。

二十世纪六十年代初，在中共内蒙古自治区党委的直接关怀下，成立了内蒙古二人台艺术调查研究委员会，集中力量搜集整理二人台遗产，先后出版了《二人台传统剧目汇编》、《二人台资料汇编》、《二人台剧目选集》、《二人台音乐》、《二人台牌子曲集》、《二人台舞蹈》等，内蒙古艺术学校设立了二人台专业班，培训了一批具有中专水平的二人台艺术人才。1963 年举办内蒙古二人台、二人转观摩演出会，选拔二人台现代戏《邻居》、《娄小利》、《赛乌素沟畔》、《一把镰刀》、《探郎》，以及整理改编的传统剧目《闹元宵》、《打金钱》等晋京汇报演出。"文化大革命"期间，二人台艺术遭到摧残，剧团解散，演员改行。粉碎"四人帮"后，二人台得以复苏，经过整理改编的传统剧目重新排练演出。同时，还创作了《二板头进城》、《巧巧和亮亮》、《杨柳青青》、《接婆婆》、《三个红布包》等新剧目，受到广大观众的欢迎。据 1982 年统计，全自治区旗县级以上二人台专业剧团有八个，此外中、西部地区许多乌兰牧骑也演出二人台。

自新中国成立以来，陆续涌现出一批优秀的二人台演员，如顾小青、郝秀珍、乔玉莲、韩世五、王素珍、常润兰、张奎、韩瑛、于桂莲、任秀英、解美芸、祁凤英、任粉珍、索燕、杜荣芳、色楞道尔吉、张占全、温吉祥、冀秉忠、杜翠仙、陈美俊、陈青、李小宝等。

经过一百余年，二人台有很大的发展。但作为一个剧种，艺术上还有待于进一步完备。关于二人台的发展应该走什么路的问题，从二十世纪五十年代中期以来就曾在自治区戏剧界进行多次讨论，始终未能取得一致的意见。因此在创作和演出实践中，存在很大的随意性，在艺术上做了多方面的尝试。有的演出历史袍带戏，有的走了新歌剧的道路。有些剧目虽然上座率较高，但由于缺乏鲜明的剧种特色，大多未能保留下来。1982 年 4 月，内蒙古文化局召开自治区二人台艺术改革经验交流会，对三十年来二人台艺术改革方面的经验和教训，充分地进行了研究和讨论，提出"振兴二人台，创建新剧种"的口号。会后，包头市二人台剧团改为地方戏实验剧团，以新编历史剧《丰州滩传奇》为实验剧目，探索在二人台的基础上创建新剧种。内蒙古二人台剧团对二人台传统剧目进行精细加工，从唱腔、表演等方面努力提高二人台的艺术表现能力。

**东路二人台**　旧时称"玩艺儿"。形成并流布于乌兰察布盟东部的兴和、商都、化德、丰镇、集宁各县，察哈尔右翼前、中、后旗，以及与内蒙古毗邻的河北省尚义、张北、康宝等坝上各县。兴和县素有"玩艺儿窝子"之称，是东路二人台形成的中心地区。二十世纪四十年代后期称二人台，因与内蒙古西部地区的二人台在源流沿革以及音乐、剧目、表演诸方面有显著不同，五十年代末改称东路二人台。

东路二人台形成于民国初年，大体上经历了社火玩艺儿、玩艺儿和二人台三个阶段。

社火玩艺儿阶段时间较长。乌兰察布盟处于内蒙古与河北、山西两省接壤地带。清初，

内地破产农民不断流入私垦。自康熙四十九年(1710)出租汉民耕种,到光绪二十八年(1902)官垦大兴,内地出塞垦荒的汉民由春来秋回,逐渐定居下来。由于农业经济得以开发,手工业者和商贾相继而至,乌兰察布盟的一些经济集散地逐渐形成,如丰镇县的隆盛庄,兴和县的张皋等地。一年一度的社火玩艺儿,成为这些地方最受群众欢迎的娱乐活动。"农历元宵节前后一日,少年好事者,装丑旦,敲锣鼓,沿街耍唱词类。"(民国二十四年《商都事情》)"装丑旦"者"耍唱"的秧歌调、烂蓆片、爬山调、讨吃调、呱嘴等民歌小曲,一是由内地流散艺人乞讨求生时所唱的,如《明计子刁人》、《走口外》、《捉跳蚤》等,一是当地农民根据现实生活所编的,如《盼丈夫》、《种洋烟》、《怕老婆叹十声》等。此外,还有地方化了的外省民歌,如《观灯》由山西民歌《看秧歌》衍变而成,《拉骆驼》源于陕西民歌《揽长工》,《四大拉杆》由河北民歌《画扇面》发展而来,《戏鸳鸯》的前身是江南民歌《茉莉花》等等。表演者均为男性,丑脚头戴毡帽,旦脚头扎纸花。坐车灯、踩跻子,伴随锣鼓变换各种队形,载歌载舞。男女老少,尾随其后,万头攒动,盈街溢巷。东路二人台一些比较成熟的剧目,现在仍明显保留着社火玩艺儿的曲调成份和化妆表演的痕迹。如《怕老婆》、《妓女告状》、《三气五更》等剧,旦脚头扎纸花,丑脚画蛤蟆脸以及丑和旦的"浪"的表演等。

民国初年进入玩艺儿阶段,亦即东路二人台形成时期。社火玩艺儿有季节性,正月过后部分艺人三五结伴,走村串巷、打土摊儿演唱,农忙即归。这样,"玩艺儿"开始从社火中脱胎出来,由丑、旦演唱民歌小曲,逐渐向表演故事发展。玩艺儿中的丑脚又称"滚边的",旦脚又称"抹粉的"。伴奏音乐也从社火玩艺儿群体歌舞场面分离出来,专为演唱服务。除敲锣鼓外,还伴以枚(笛)、板胡、二股子(二胡)或四股子(四胡),有的还加入莲花落(竹板)。文、武场开始有了初步的分工。演出或在街头场面、或在庭院门洞,甚至在羊圈内。打个土摊即可,群众围而观之。这是东路二人台的最初表演形式,当是仍沿称"玩艺儿"。

后来,在大秧歌、道情、北路梆子、耍孩儿等剧种的影响下,玩艺儿得以进一步发展。早期东路二人台艺人霍金山、秦小宝等,原来都是唱大秧歌出身,秦福喜等学过晋剧。"玩艺儿"从社火中脱胎出来,艺人们将许多民歌逐渐发展成为有人物、有情节的剧目,如《卖麻糖》、《卖老婆》、《割红缎》、《摘花椒》、《拉毛驴》等。表演形式也随之形成了一种固定的程式:丑脚先上场,在锣鼓伴奏下说"呱嘴",接着唱"烂蓆片"数段,此谓"行路牌子"。旦脚的"梳妆牌子"过后,是丑脚的"叫门牌子"。旦脚的"推门牌子"过后,丑、旦调情,作"浪"表演(花梆子"),然后进入戏剧情节的表演("正曲")。最后,以快板和煞尾音乐结束全剧。遇有剧中出现三个或三个以上人物时,由丑脚在"正曲"中以"抹帽戏"形式表演。这种玩艺儿,观众称之为"二人抬杠"或"二人一台戏"。这一时期的班社是季节性的半职业班社,著名艺人有王老九(丑)、四老道(丑)、贺官印(丑)、常有录(丑)、高小子(旦)、高云祥(旦)、林四召(旦)、三毛眼(旦)等。

民国十九年(1930)之后,东路二人台进入新的发展时期。日军侵占绥远省东部地区,

各旗县兴办官赌“俱乐部”(亦称“宝局子”)。为招众聚赌,“俱乐部”雇用“玩艺儿”班社演出,东路二人台班社遂由季节性的半职业班社转为长年性职业班社。演员由五至七人发展至十五、六人。随着多角色剧目的发展,增加了小生、彩旦、老生、青衣、娃娃生等行当。二人台虽然变成为多人台,但仍以丑、旦为主,在艺术上还是“两小戏”或“三小戏”。《妓女告状》、《回关南》、《要女婿》、《大走西口》等剧目,都有多个角色。在个别剧目中,出现了简单的武打场面,如《大钉缸》中的“打摔子”。伴奏乐器由“一把胡胡一杆枚(笛子),锣鼓一敲唱起来”,发展为枚、板胡、二胡、四胡,有的戏班还增加了小三弦。化妆中出现了“鬼脸”脸谱(《妓女告状》)。旦脚服饰仿照大戏剧种,增添了头戴和戏衣。这一时期,产生了一批颇有影响的班社和艺人,如兴隆班、双喜班、霍金山班、尤八子班、小宝子班、白英班等班社和秦福喜(丑)、李福奎(丑)、康三(丑)、三点红(旦)、赵有根(旦)、高乐美(生)、郭有山(彩旦)、李飞高(青衣)、于海明、郭世清(旦)、阎聋子(丑)、武安贵、程少金、武三三、大老张(板胡)、小张林(枚,艺名“吹破天”)等艺人。因演员艺术水平和组班方式不同,戏班有同村班、杂凑班、罗圈班(又分“一龙治水”和“八仙过海”)等几种类型。由于受大戏剧种影响程度不同,表演风格有浪派(以尤八子为代表)和韵派(以李飞高为代表)之分。无正式科班,多以班带徒,口传心授,一般学三个月即可出台。中华人民共和国成立前夕,战乱不止。“烂羊皮盖尿子,哪有心事唱曲子”,艺人们各自逃生,东北二人台濒于灭绝。

中华人民共和国成立后,在党和人民政府的重视和关怀下,东路二人台得以复生。男扮女装的传统被废除,大批女演员登上舞台。经过戏曲改革,剔除了一些低级色情剧目。乌兰察布盟各旗县有数以百计的艺人,分批分期参加了原绥远省人民政府举办的民间艺人



学习会。群众性的业余演出活动广泛兴起。以旗、县文化馆为辅导中心，各区、乡纷纷成立了演出东路二人台的文艺宣传队，仅兴和、集宁两地便有六十多个。为配合政治运动和中心工作，编演了一批现代戏。兴和县文化馆宣传队的《美人计》、《童养媳见晴天》、《刘春山翻身》等剧目，深受群众欢迎。平地泉行政区文工团整理改编的传统剧目《买驴》、《走口外》，首次将东路二人台带到自治区首府的舞台上演出。乌兰察布盟文化局和自治区文化局，分别于1961年和1979年召开老艺人座谈会，通过录音、录相挖掘东路二人台艺术遗产，编印了《东路二人台音乐》和《东路二人台传统剧目选》，在报刊上发表了多篇研究东路二人台的专题文章。1978年，乌兰察布盟文化处为发展东路二人台，实行"抓创作、抓小戏、抓演出"的方针，取得显著成绩。全盟建立起一支有一定水平的比较稳定的创作队伍，为各专业剧团和业余剧团创作了一批受到群众欢迎的新剧目。《分粮》、《嫁娶新风》、《光棍娶妻》、《媳妇登门》、《如此儿媳》等现代戏和整理改编传统剧目《秀姑劝夫》等，久演不衰，在全区产生较大影响，获得自治区一级的奖励，并被电视台和电台多次播出。一批优秀的青年演员如武利平、王凤云等，崭露头角。音乐工作者与老艺人相结合，在东路二人台传统音乐的基础上进行创新。高步成和赵德厚为《光棍娶妻》和《秀姑劝夫》设计的唱腔音乐，优美动听，在观众中广为传唱。

东路二人台自形成以后，不演古装袍带戏，以表现农民的现实生活为主。中华人民共和国成立以后，这一剧种特点得到进一步发展，脚色行当不再以生、旦、净、丑的传统模式分类，而侧重于对不同人物的性格特征和内心感情的刻画和揭示，表演上也未形成新的程式化。1980年，内蒙古艺术学校乌兰察布盟分校设立东路二人台专业班，学制四年，培养具有中专水平的演员。1982年，又成立了盟级东路二人台专业剧团。

**满族八角鼓戏**　1952年归绥市(今呼和浩特)新城区满族业余剧团在八角鼓曲艺演唱的基础上创建。

八角鼓因鼓身呈八角形而得名，原为满族人民歌舞自娱和八旗军旅咏唱凯歌时用之击节的乐器。"至乾隆时，海内平异，民康物阜，文化昌隆，而民间之戏剧散乐，亦极繁兴，更有'岔曲'、'牌子曲'、'快书'等。所谓'八角鼓'者，产生于旧京，而成为满族人之一种'俗文学'代表作品，流行于华北、东北各地。"(傅惜华:《曲艺论丛》)八角鼓作为一种曲艺艺术，有单唱、拆唱、坐唱、群唱等四种。其中拆唱，"乃青衣数辈，或弄弦索，或歌唱打诨，最足解颐。"(清富察敦崇:《燕京岁时记》)演员分角色说唱，已有戏曲装扮人物的因素，但不化妆，也无场面调度。

乾隆四年(1739)，清政府在归化城(今呼和浩特旧城)东北隅修筑绥远城(今呼和浩特新城)，为御外防边的军事重镇。驻屯在绥远城的满族八旗官兵，暇时常与旗籍子弟一起演唱八角鼓。当时有一八角鼓对唱节目《闹毛包》，如唱兴未尽两人可由深夜唱至天明，将日常生活、奇闻逸事、风光景物、人情往来等都汇唱进去，幽默风趣，甚受欢迎。至民国年间，

绥远城满族后裔组织票房，编词演唱，以为自娱。“七七”事变以后，日军入侵绥远，八角鼓演唱活动渐衰。

中华人民共和国成立后，在人民政府的关怀和支持下，归绥市新城区聘请满族老艺人洪吉庆为艺术指导，由乌静波、白玉光、白普、关润霞等满族人士筹办，组建八角鼓业余剧团。剧团在挖掘整理八角鼓传统唱腔和曲目时，根据洪吉庆口述的两段八角鼓岔曲《二姑娘害相思》和《王干妈探病》，创作了《对菱花》一剧，于1954年秋冬之时彩排试演，广泛征求意见。

1955年，《对菱花》参加内蒙古首届民族民间音乐、舞蹈、戏剧观摩演出大会，获演出奖和演员奖。1957年，在庆祝内蒙古自治区成立十周年文艺作品评奖中获三等奖。1959年，《对菱花》作为满族八角鼓戏的代表剧目，收入《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》。1963年，收入《少数民族戏剧选》。

继《对菱花》之后，呼和浩特市新城区满族八角鼓业余剧团又创作演出了《挎柳斗》一剧。“文化大革命”中，满族八角鼓戏被扼杀，业余剧团解散。粉碎“四人帮”后，满族八角鼓业余剧团恢复，但是由于一些老艺人相继去世，后继无人，很少有演出活动。

呼和浩特市新城区的满族八角鼓戏音乐，属于八角鼓岔曲和牌子曲中的“越调”。唱腔为曲牌联缀，所用曲牌有〔马头调〕、〔湖广三折〕、〔湖广尾〕、〔东城调〕、〔百花调〕、〔琵琶玉〕、〔推船〕、〔倒推船〕、〔风摆柳〕、〔河南调〕、〔离京调〕、〔梅花落〕、〔太平年〕、〔银纽丝〕等。伴奏使用的曲牌有〔喜相逢〕、〔鬼拉腿〕、〔上南坡〕、〔梅花弄〕、〔柳青娘〕、〔朝天子〕等。伴奏乐器有三弦、月琴、琵琶、四胡、二胡、扬琴、笙、笛、锣、鼓板、四块瓦、八角鼓等，演奏时由八角鼓起弦。脚色行当无严格划分，依据剧中人物的身份可作生、旦之别。表演模仿京剧、梆子等剧种的身段动作，同时吸收满族民间舞蹈。念白以普通话语音为基础，有韵白与散白两种。韵白为有节奏、有韵律的念诵，不同于京剧的中州韵。服装为清代旗人装束。

**北路梆子**　早年亦称晋腔、山陕梆子。当地俗称大戏，以区别于二人台等民间小戏。二十世纪三十年代初，中路梆子兴起后，统称山西梆子，或称北路梆子为上路调，中路梆子为下路调。由于流布于内蒙古的北路梆子和山西省忻州、雁北及河北省蔚县的北路梆子同源而不同流，故又有大北路之称。

北路梆子大约在清初传入内蒙古，约有三百余年的历史。以归化（今呼和浩特）为中心，东起丰镇、兴和、集宁，西经包头至河套一带，主要流布于内蒙古中、西部广大地区，为内蒙古影响较大的梆子腔剧种。

清初，随着商路的延伸，晋商在内蒙古各地修建庙宇、戏楼、乐楼蔚然成风。归化城已发展成沟通内地到外蒙和新疆商贸往来的草原重镇。城内的关帝庙、三官庙和十王庙修建于顺治年间，为归化城最古的庙宇。之后，继续修了圣母庙、玉皇庙、羊王庙、马王庙等，仅新、旧两城关帝庙就有七处之多。这些庙宇都建有乐楼戏台，为戏曲活动提供了场所。晋

商举办社戏酬神，都要从家乡请来名班大戏演出。按归化“城乡旧例，四时季节，行社酬神或祈雨还愿等演唱台戏，北路梆子最为民众欢迎”。（民国三十年《萨拉齐县志》）社戏在城镇演出，每台三天，从农历正月初四开始，直至九月底关庙门。“归化城一岁三百三旬六日，赛戏之期十逾八九，此外四乡各厅尚难指数。”（清张曾《归绥识略》）不仅城镇如此，郊区野台戏也不例外。在呼和浩特东郊白塔庙台发现一则光绪二十年（1894）九月十三日“山陕梆子”的舞台题壁，上面记载着这个戏班演出的《天门阵》、《忠保国》、《下河东》等剧目。

塞外气候寒冷，入冬以后，北路梆子移入“大戏馆子”演出，观众边吃饭边看戏。归化城最早的“大戏馆子”以宴美园最为有名，建于乾隆二十一年（1756），楼上楼下可容千人吃饭看戏。同和园仅次于宴美园，亦可容七百余人。这两个“大戏馆子”专邀北路梆子戏班演出。“文化大革命”前，在呼和浩特发现的流传于民间的手抄话本《刘大人私访归化城》，其中提到他于乾隆二十四年在归化曾看见“大云班”的演出，此为迄今最早见诸文字记载的北路梆子戏班。

清中叶，内蒙古王府蓄养戏班之风盛行。东土默特旗王府的庆和班、喀喇沁旗王府的三义班和巴林旗王府的双盛班享有盛名，演出的均为晋腔。其中，以山药红为首的庆和班曾联合其他王府戏班，于乾隆四十四年八月十三日在承德避暑山庄清音阁演出梆子腔《秋胡戏妻》、《朱砂志》，为乾隆皇帝庆寿，得到皇帝的赏赐。当时，正值花雅争胜，王府戏班的演出促进了梆子腔在塞外的流传，时人称其为“老西儿梆子”。

乾隆年间，早期山陕梆子艺人一声雷、十八红、茶壶嘴等相继来到哲里木盟奈曼旗和昭乌达盟敖汉旗交界的波罗素他拉（亦称下洼）演出，不久办起下洼戏班，为内蒙古民间最早的山陕梆子戏班。附设的科班，培养出宝奎等艺徒。宝奎师承一声雷，为蒙古族第一代坤伶。

光绪年间为北路梆子在内蒙古的鼎盛时期，不但有营业性的“字号班”，还有培养艺徒的“打娃娃班”。归化城的吉升班和长胜班最为有名，多年来一直在宴美园和同和园演出。北路梆子名角十三红（孙培亭）、十七生（宋赢海）、老三鱼儿、盖七省（董瑞喜）、飞来凤、油糕旦都曾在此两班演出过。“打娃娃班”以宁远厅（今乌兰察布盟凉城县）石匣沟的老狗头班、和林格尔厅（今乌兰察布盟和林格尔县）的贵贵班和萨拉齐厅（今土默特右旗）的北只图马如福班为最有名。老狗头班“打出来的”（科班俗称打娃娃班，出师艺徒称“打出来的”）根换子（筱蝴蝶）、三子红都是较好的演员。贵贵班打出来的卢三红、董万年、老福义驰名归化城一带。卢三红以演三国戏著称，有“三班并两班，顶不住卢三红的《天水关》”的谚语。马如福打出来的金锁子（张玉玺，艺名狮子黑），出师后到张家口，成为驰名口内外的晋剧花脸泰斗，曾在北平、天津、太原等地红极一时。其同科师弟高旺黑在河套、土默川一带亦颇负盛名。马如福班后改称张明锁班，打出来的十七生（高有生）和苗全全亦为享有盛誉的演员和鼓师。此外，还有既是字号班，又是打娃娃班的混合班，在西口一带最有代表性的是侯

攀龙班。虽然财力单薄，是个"烂戏班"，可是因为有十三红搭班，使侯攀龙班在归化城名声大震。归化城郊的高跻队，曾把当时在城里演过的名伶编成《梨园九九图》，其中提到的著名"把式"，还有喜儿生、鸡毛丑、秃旦、两股风（郭守清）、老十六红（焦生玉）、忠海生、闷铜黑、刘小旦、大碗肉、人参娃娃（刘玉富）、一条鱼等。金兰红（赵雨亭）是继十三红之后北路梆子最著名的"胡子先生"。这些"把式"多为蒲（州）籍人，因此，当时北路梆子的演唱以蒲白、蒲韵为正宗，戏班亦要求收蒲伶、请蒲师、道蒲白。清末最后一个来归化、包头一带演出的是名伶李子健，他原是学中路梆子的，到西口后改唱北路梆子，技艺高超，文武不挡，许多著名北路梆子演员如王玉山等，以及中路梆子演员筱桂桃等都接受过他的传授和指点。

北路梆子的票房组织以清末为多，王府中的王公贵族以及其下属习戏娱乐，有时演出，有时清唱，开了票房的先河，如阿拉善旗王府的北路梆子票房组织。内蒙古东部林区和矿区，以及中东铁路沿线，有工人的票房组织，多属清唱形式。

民国四年(1915)，京绥铁路通车至丰镇，山西省雁北一带班社竞相来此演出。一些坤角颇有名气，如"文武不挡花女子，美貌天仙腊玲儿"，以及宋玉芬（三女红）、宋翠芬、杨玉林等。民国十五年以后，京绥铁路全线通车，绥东和雁北的北路梆子艺人多往绥西投奔。归绥的茂胜班、包头的郝小虎班、河套的长胜班和三胜班等都是这一时期的著名班子。西口一带的班社林立，名伶辈出。除上述演员外，还有卢三红、金兰红、郭秀云、筱月仙、邓有山、周陈贵、冯金泉、张玉玺、高旺黑、铃铃红、筱桂香、油梨旦、王秀英（海棠花）、鸡毛丑、孟长荣等，以及鼓师李海明、苗全全等。特别是水上漂（王玉山）名震山西二州五县及东西两口，曾两次到北平演出，载誉而归。这些演员后来大都定居归化、包头、丰镇及河套地区，成为内蒙古北路梆子的台柱子。

民国二十年以后，中路梆子兴起，北路梆子逐渐衰落，大多数北路演员改唱中路。

中华人民共和国成立后，乌兰察布盟丰镇县以花女子、程仙英、燕彩云、王桂兰为首，在原新民剧社的基础上，于1956年建立北路梆子剧团。该团由花女子亲授，培养出优秀青年演员二毛眼（王秀梅），在呼和浩特、包头一带颇有名气。1959年，为了挽救内蒙古濒临消亡的北路梆子，包头市政府采纳王玉山的建议，经过人员调整，由王玉山、李海明领衔，以包头晋剧一团为基础，恢复演出北路梆子。该团阵容强大，实力雄厚，除老艺人宋玉芬、郭秀云、周陈贵、丁耀辰、武仙梅、王玉玺、白永（三娃黑）、王巧云外，还有青年演员王巧兰、郭秀珍、刘玉香、庞秀英、陈焕宇、郭月莲、王金林、刘永胜、白凤兰、陈怀智（司鼓）、于九小（操琴）等都是各行当的"尖子"。

北路梆子传统剧目有二百余个，中华人民共和国成立后，内蒙古演出的经过整理改编的传统剧目有《梵王宫》、《血手印》、《杀楼》、《转心壶》、《秦香莲》等，以及现代戏《洪铁柱》、《草原英雄小姐妹》等。

"文化大革命"中，丰镇县和包头市的北路梆子剧团相继撤销。粉碎"四人帮"后，1979

年丰镇县北路梆子团首先恢复。1980年包头市北路梆子剧团恢复，在“文化大革命”中被迫改行的老一代演员归队。经过两年的培养，青年演员也崭露头角。近年培养的学员，多为雁北人或当地人。传统的音韵章法，老一代演员尚能掌握，新学员多用当地语音或普通话演唱，字尾上晋韵，是似而非，未形成规范。

**中路梆子**　流布于内蒙古中、西部地区。初与北路梆子一起通称大戏，后亦称山西梆子。与北路梆子(上路调)相区别时，则称下路调。中华人民共和国成立初期，山西省命名中路梆子后，内蒙古随之称中路梆子或晋剧。

清末，中路梆子随晋中商帮的活动传入内蒙古地区，艺人主要在归绥(今呼和浩特)、包头、多伦等城镇活动。初时，中路梆子在内蒙古尚不能与历史悠久、名伶荟萃的北路梆子相争，有些初来塞外的中路梆子演员也就入境随俗，“住哪路班，唱哪路调”。

清末民初，中路梆子在内蒙古影响逐渐扩大，使听惯了“上路调”的观众耳目一新。晋籍商人不惜耗费重金兴建新式剧场，从外地聘请中路梆子戏班前来演出。清宣统三年(1911)，包头升平茶园邀请张垣(今张家口市)旧园全班来包头演出，历时半年之久，场场满座。民国元年(1912)包头共和舞台又邀正在张垣演出的太原祝丰园戏班前来献艺。民国十五年张玉玺率由其在民国初年重新组建的旧园戏班自张家口到包头演出，主要演员有七百黑、一声雷、太平红、元元生等。同年，张家口长胜班也到包头新华茶园演出，主要演员有马武黑、盖天红、喜荣生、李子健、小金凤、刘明山、刘宝山等。随后，王泰和将这两个戏班接到归绥大观戏院演出。旧园和长胜班在包头、归绥的演出活动，进一步扩大了中路梆子在内蒙古的影响。以后，内蒙古的北路梆子艺人纷纷效仿改唱新腔，不久，中路梆子遂成为深受蒙汉族人民群众欢迎的地方剧种。

最初内蒙古唱中路梆子者多为晋北来的北路梆子艺人，他们对传统的北路梆子做了如下改革：降低唱腔调门，使之圆润、柔和；将原属于高音板胡的小壳子呼胡改为属中音板胡的大壳子呼胡；将手提马锣改为吊锣，使其音色柔美。在唱腔上，除少数演员能熟练地掌握两种梆子唱腔外，多数演员属于“会一句，不会一句”的“二圪搅”。在乐器演奏上，也多是北路、中路间杂的“二圪伴”。在道白处理上，多数艺人仍沿用上路调蒲白，因受内蒙古方言和晋北方言的影响，在道白中夹杂大量的入声字，形成了阴、阳、上、去、入五种声调，使中路梆子在内蒙古流布初期，便有其独到之处。

二十世纪三十年代中期以来，中路梆子在内蒙古得到较快发展。归绥城王泰和经营的大观剧院日益兴旺。泰和自养文武场底包演员，吸引中路梆子名角、名班来归绥演出。包头李永泰、李永胜兄弟创办、经营西北剧影社，招揽诸多北路梆子、中路梆子、河北梆子、京剧、评剧等剧种名伶在此演出，进一步促进了各剧种之间的交流，使中路梆子多方面吸取营养，发展壮大自己。一些中路梆子班社为了提高演出水平，还聘请京剧、河北梆子演员提任教师或导演，使之含有“京味”。这时，较著名的班社有活动在归绥、包头一带的茂盛班、

民乐班、裕顺班、亢二班状状班(初唱大秧歌,后改唱中路梆子),乌兰察布盟集宁、丰镇地区的张福连班、傅锦明班,伊克昭盟准格尔旗一带的张金花班、杨兰兰班,巴彦淖尔盟陕坝(今杭锦后旗)、五原地区的武登云班、三盛班以及锡林郭勒盟南部宝昌(今太仆寺旗)、多伦的尹棋标班等。出现了北路、中路同台演出,当地、外地演员合伙组班,互相影响、学习的局面。如河北梆子演员金玉玺之女康翠玲步入梨园后改唱中路梆子,并在唱腔、道白中糅入河北梆子,母女两代分别唱两个剧种。这一时期,内蒙古的中路梆子在演唱风格上既含北路梆子慷慨激昂之色彩,又具中路梆子柔婉舒展之特色,独具"口外味"。

其时,演出的主要剧目有《打金枝》、《骂殿》、《杀狗》、《凤台关》、《泗州城》、《四郎探母》、《白蛇传》、《牧羊圈》、《杀楼》、《蝴蝶杯》等。中路梆子已由归绥、包头等城市辐射到内蒙古中、西部广大城乡,艺人云集,班社林立。孟珍卿、乔国瑞、王云山、李锦方、牛桂英、彦章黑、李子健、张宝魁、王玉山、宋玉芬、陈宝山、杨胜鹏、孔月卿、任翠凤、张玉玲、王治安、露水珠、杨明增、丁耀辰、王静嫦、李玉梅、宋淑清、康翠玲、冀素梅、王静卿、崔吉仙、王连德、武仙梅、孟长荣等均为名扬口内外的名伶。坤伶筱桂桃的技艺日臻精湛,其刀马旦武功可谓炉火纯青,在西口梨园界与丁果仙齐名,观众称之为"一个果子,一个桃"。

抗日战争爆发后,归绥、包头等相继沦陷,戏曲一度呈畸形繁荣状态,一批中路梆子著名演员活动于这两个城市的主要剧场。后来,不少演出场所被日伪政权改为电影院或"俱乐部",进行殖民文化统治,中路梆子艺人为了维持生活,也来此乘隙演出。在广大乡镇则是艺人失散,戏台闲置,艺术备受摧残。在绥西河套地区,傅作义部坚持抗战成土,筱月仙、铃铃红、五月仙(刘明山)、白菜心、高旺黑、王金爱、洒金红、十七生等人在此先后建立了三盛班、晋剧改进社、黄河剧团、晋声剧团等班社剧团,演出活动遍及陕坝、米仓(今三道桥镇)、五原等地,培养出李锦华(二挠子)等较有名气的当地演员。演出的剧目主要有《六月雪》、《打金枝》、《空城计》、《杀庙》等。在中国共产党领导的大青山、蛮汉山抗日根据地,建立了塞北剧社、七月剧社等随军剧团,除了演出优秀传统戏,还编创了《白毛女》、《血泪仇》、《打井岗》等现代戏,一些中路梆子演员也被吸引到根据地为抗日军民演出。

中华人民共和国成立后,中路梆子在内蒙古进一步发展,其主要特点一是流布地域进一步扩大,专业剧团呈遍布之势,覆盖了整个原"上路调"流布的广大地区,其中仍以呼和浩特、包头两地为中心。中西部各地都有盟市级专业晋剧团。据统计,仅乌兰察布盟就有旗县级以上晋剧团八个(到 1982 年),其中多数是二十世纪五十年代初期创建的。中路梆子已成为内蒙古中西部地区的主要剧种。二是重视科班教学,培养出新一代中路梆子演员。从五十年代初起,经戏曲学校、艺术学校、剧团附设学员班或各种训练班培养的演员、乐师源源不断地充实到各个演出团体,据不完全统计已达上千人(到 1982 年)。新一代演员和前辈艺人相比,具有文化素质较高,思想敏锐,接受新事物快的特点。在艺术上他们不仅注重继承老艺人的传统技艺,而且执意追求"纯正的"中路梆子风格,这些都对以后中路

梆子的发展产生了积极的影响。其中陈改梅、陈艳秋、牛正明、田万英、王秀梅、齐雨虹、陈怀智、祁用斌、于九小等逐渐成为剧团的业务骨干。三是在音乐、舞台美术设计等方面做了不少改革、尝试。如在有的剧目中把蒙古族长调民歌的旋律糅入唱腔,不仅丰富了中路梆子的艺术表现力,而且更富有民族和地方特色。四是与山西的中路梆子剧团的交流更加密切,两省、区剧团通过互访、联袂演出等方式切磋技艺,互相学习,共同提高。特别是五十年代中期,牛桂英、郭凤英率山西省晋剧院、青年晋剧团到内蒙古演出,对内蒙古中路梆子的发展和繁荣产生了积极的影响。

内蒙古中路梆子传统剧目与北路梆子大体相同,多出自山陕梆子。1949年后,各地剧团陆续整理、改编了一批较有影响的传统剧目,如《白虎鞭》、《玉棋子》、《二英记》、《西厢记》、《鸳鸯被》等。从五十年代中期起,创作、移植了《嘎达梅林》、《席尼喇嘛》、《草原烽火》、《巴林怒火》、《三娘子》等少数民族题材的剧目,六十年代后,移植了《江姐》、《杜鹃山》等一批现代戏,进一步丰富了中路梆子剧目。

**河北梆子**　旧时称直隶梆子、京梆子,民间习称梆子戏、大戏。中华人民共和国成立后始称河北梆子。主要流布于内蒙古昭乌达盟一带,其他盟(市)也有演出活动。

早在清初梆子腔就已传入内蒙古,当时称晋腔或山陕梆子。至清同、光年间,由于昭乌达盟临近京师,一些河北梆子艺人经由喜峰口或古北口,来到这一带活动。在他们的影响下,早年在当地落脚的梆子艺人改唱新腔,河北梆子遂在内蒙古东部地区各盟渐次传播开来。

清同治十一年(1872),昭乌达盟敖汉旗与哲里木盟奈曼旗交界处的下洼,大地主王氏后裔修建的大佛寺开光时,从奉天(今沈阳)请来河北梆子戏班演出助兴。光绪八年(1882)大佛寺戏楼建成,又从锦州请来米家班演出《胡蝶杯》等剧。河北梆子早期艺人嘎崩脆、玻璃翠等,也在这一时期到昭乌达盟、哲里木盟活动。建于乾隆年间的下洼戏班,于光绪初年由山陕梆子改唱河北梆子。光绪十五年李凤芝出任下洼戏班班主之后,兴办科班,延聘名角边演边教,培养出福奎(女)、福增、福宽、福和等一批"福"字辈出色的艺徒。喀喇沁旗和翁牛特右旗的王府戏班,也从北京邀来名角演出河北梆子和京剧,同时附设子弟班培养王府内外的蒙汉族少年习艺。

民国以后,昭乌达盟敖汉旗相继出现了李家班、福家班、韩家班、仇家班等一批河北梆子戏班,其中以韩家班和仇家班较为有名。韩家班演员最多时达百余人,唱角的就有五、六十人,多为关内科班出身,坤伶占相当数量。仇家班系由河北省蓟县迁来,所设科班授徒甚严。艺徒坐科五年,以"玉"字和"何"字分为女班和男班。

在内蒙古西部,民国元年(1912)北洋政府任命张绍曾为绥远城(今呼和浩特新城)将军。张绍曾是河北省大城人,其幕僚蒋雁行、蔡成勋是天津人,在他们的赞许下,河北梆子戏班由京、津经张家口来到绥远演出。民国二年秋,大青山哈拉沁沟暴发洪水,围困绥远

城。洪水退后，张绍曾从天津聘来著名男旦海棠花的戏班，在南街搭台唱戏，酬谢鼓楼弥罹阁上的神像。民国四年至十四年，随着京绥铁路经丰镇、集宁修到归绥，"直隶庄"商人来绥远从事贸易的与日俱增，与在这里建立基业已经多年的"山西庄"商人展开了激烈的竞争。京、津一带的河北梆子戏班常被邀来演出，以壮"直隶庄"商人之声威。

河北梆子与北路梆子同源异流，在唱腔、表演和剧目等方面有许多近似之处，内蒙古西部地区观众听来并不觉陌生。河北梆子坤伶小香玲、梁春楼、梁艳楼、张菊花、小金玺等登台献艺，使当地观众首次看到女艺人唱戏，耳目为之一新。特别是河北梆子的刀马旦戏和花旦戏，技艺精纯，红火热闹，更是别开生面，令人大开眼界。因此，河北梆了虽然初来乍到，就不仅能在归绥、包头、丰镇、集宁等城镇的舞台上占一席之地，同时也能在土默川一带农村的外台子与北路梆子平分秋色。民国初年在内蒙古西部演出的河北梆子演员，比较有名的还有姚得保、俞鸿岩、赵月楼、赵月樵、盖连仲、老香水、小小香水、金钢钻、小金钢钻等。

河北梆子传入内蒙古西部地区以后，对北路梆子产生了很大的冲击。丰镇和山西大同一带的北路梆子戏班群起仿效，开始培养女演员。后来有名的北路梆子坤伶花女子(李桂林)、腊玲子、三女红(宋玉芬)等，就是这个时期"打"出来的娃娃。河北梆子演员李永泰来内蒙古以后，不久改唱北路梆子，并在丰镇办科班，培养出女演员韩金凤和王金凤。李永泰后来到包头筹办魁华大舞台，从各地邀来北路梆子、中路梆子、河北梆子、京剧、评剧等各个剧种的戏班演出，为发展内蒙古的戏曲事业做出了贡献。

河北梆子在内蒙古一般是与其他剧种"两合水"或"三合水"演出。后来由于京剧、评剧和中路梆子的兴盛，河北梆子在内蒙古的影响日渐削弱。民国十五年，阎锡山的晋军将张作霖的奉军从绥远赶走。由于受到时局的影响，内地来的河北梆子戏班相继离开绥远。一些留下来的艺人，有的仍坚持演出。如当年尚未成名的韩俊卿跟随其母金香翠，还有老艺人李和才等，从归绥北上经赛汗塔拉到外蒙古的亚苏台、库伦(今乌兰巴托)去演出。有的艺人举步维艰，穷困潦倒，如名噪一时的坤伶小香玲病死在归绥，葬于郎神庙义地。还有的艺人或改工中路梆子、京剧，或营他业。

内蒙古的河北梆子票房不多，但历史较早。呼伦贝尔盟博克图同乐会，始建于民国九年，是内蒙古成立最早的票房。这个由大兴安岭河北籍伐木工人组成的票房，利用工余时间演唱河北梆子，一直坚持活动到1953年，历时三十余年。

在内蒙古东部，由于京剧和评剧的兴盛，河北梆子演员纷纷改唱新腔。到抗日战争前，即使有的艺人仍唱河北梆子，也因非承正宗，荒腔走板，丢曲忘调，而且用当地方言，已与原腔相去甚远，被戏称为"东北梆子"，终成绝响。

中华人民共和国成立后，曾有天津、北京的河北梆子剧团来集宁、呼和浩特、包头等地演出，李桂云、秦凤云、金宝环、王玉磬等人的表演受到内蒙古观众的欢迎。1956年成立的

多伦县剧团，起初为中路梆子、河北梆子和京剧“三合水”，1963年改为河北梆子剧团，“文化大革命”中解散。1962年满洲里市也曾建立过河北梆子剧团，不久即解散。1960年9月，天津市复兴河北梆子剧团调往呼和浩特市，改建为内蒙古冀剧团，主要演员有张美华、赵艳云等。1962年国家经济暂时困难时期，剧团解散。

**京剧**　旧时亦称皮簧、国剧、平剧等。传入内蒙古已有百余年历史，流布近乎全自治区。

清光绪年间，昭乌达盟喀喇沁旗和翁牛特右旗王府戏班，相继从北京聘来京剧演员，与梆子腔同台演出。同时设立子弟班，招收王府内外的蒙汉族少年习艺。自此，京剧在内蒙古东部各盟渐次传布开来。内蒙古西部的阿拉善旗王府戏班，此时也由昆、弋、梆子腔改唱京剧。

民国初年，蒙旗事物日渐式微，王府戏班难以维系。翁牛特右旗王爷色旺扎布将戏箱卖与赤峰富贾杨子彬，后经地方人士协商，合股筹建安乐戏园，假关帝庙空地搭棚演出，此为内蒙古民间京剧班社之始。不久，安乐戏园改由宋子安经营，易名泰和戏园。宋子安派人到北京，用驮轿接来京剧名伶裴云亭和刘彩珠挑班演出。裴云亭本工长靠武生，同时也能演勾脸戏，武工精纯，嗓音高亢，在昭乌达盟和热河省一带享有盛誉。刘彩珠为旦脚，扮相俊美，唱做俱佳，演出时自带行头和文场。

从本世纪二十年代起，内蒙古西部地区的归绥（今呼和浩特）、包头等城市始有内地京剧班社前来演出。民国十四（1925）年至十六年，归绥城内三家戏园中的民乐戏园，有蓝珠坡从北平邀来的京剧班社演出。该班坤角白莲藕（青衣、花旦）演的《六月雪》、《贵妃醉酒》，武生白云楼演的《乾坤圈》、《落马湖》等剧，很受观众欢迎。在宴美园演出的孙长斌班，以猴戏最为拿手，此外盖连仲的红净戏也颇叫座。民国二十三年，为抵制封建上层德穆楚克栋鲁布在百灵庙策划所谓内蒙古“高度自治”，绥远省主席傅作义在归绥召开蒙汉团结大会，特从北平聘来魏莲芳的京剧班社在大观戏园助兴演出。

抗日战争前，内蒙古各戏园一般多为京剧与河北梆子（当时称京梆子）、山西梆子、评剧“两下锅”或“三下锅”演出。有些京剧演员，也能演梆子戏。这一时期，活跃在归绥和包头一带舞台上的京剧演员，主要有盖连仲（红净）、康少卿（花脸）、李桐来（老生）、余鸿岩（老生）、恩振培（老生）、白俊英（文武老生）、韩月樵（女，武生）、于洪儒（女，武生）、高瑞安（武生）、茹玉运（老旦）等。

日伪统治时期，内蒙古的戏曲活动十分萧条，戏班解散，艺人出走。赤峰的泰和戏园被日本人西村强占，演出日渐衰落。民国二十六年，曾有号称“女麒麟童”的京剧演员孟丽君到海拉尔演出《大英杰烈》。

早在民国初年，内蒙古西部地区的五原县商会曾组建京剧票房阳春社。民国二十六年，日军进犯绥远省，傅作义率部退守河套以后，阳春社曾与驻军中的票友在五原县吕祖

庙戏台联合演出《珠帘寨》和《捉放曹》等剧。民国三十一年，阳春社在陕坝镇（今杭锦后旗）更名为奋斗国剧社，成为行当齐全，阵容较强的京剧票房。不久，在奋斗国剧社的基础上，组建了一所专门培养京剧演员的第八战区副司令长官部戏剧学校，由少将参谋长李英夫出任校长。此为内蒙古成立最早的京剧学校。民国二十九年和三十年，在哲里木盟的通辽和归绥也分别成立了京剧票房。

抗日战争胜利后，内蒙古东部成为解放区。民国三十四年，冀察热辽军分区文工团派干部进驻赤峰大戏院，将戏院更名为胜利剧场，并帮助剧团排演了《逼上梁山》、《黄巢》、《三打祝家庄》、《血泪仇》等剧。民国三十六年，内蒙古自治区成立后，海拉尔的京剧班社也演出了《逼上梁山》、《白毛女》等剧。

中华人民共和国成立后，内蒙古的专业京剧团多建于二十世纪五十年代和六十年代初。五十年代建团的有昭乌达盟京剧团（前身为热河省京剧团）、海拉尔市京剧团、通辽市京评剧团、森工京剧团（属牙克石森林工业管理局辖）、包头市京剧团；六十年代初建团的有内蒙古京剧团、内蒙古新华京剧团。这些京剧团，除了自治区一级的剧团外，大多数盟（市）级剧团兼演京、评两个剧种。

内蒙古京剧团的骨干演员是中国戏曲学校的部分毕业生，后来又有包头市京剧团和内蒙古新华京剧团并入。内蒙古新华京剧团原系北京市京剧一团和北京市明来京剧团合并而成，后调至西藏，1962 年调来内蒙古。该团团长李万春是著名京剧演员，其表演艺术在国内自成流派。

“文化大革命”前，内蒙古创作演出的《巴林怒火》、《草原小姐妹》和《气壮山河》等京剧现代戏，反映了蒙古族人民革命历史和现实生活，在剧本、音乐、唱腔和表演等方面均有所创新，具有鲜明的民族风格和地区特色。这些剧目先后参加过全国或华北地区的戏曲会演，受到广泛好评。内蒙古京剧团和内蒙古新华京剧团，曾到国内一些大城市进行过巡回演出。我国一些知名京剧演员曾先后来内蒙古演出过，其中主要有尚小云、荀慧生、马连良、谭富英、李少春、叶盛兰、厉慧良、高盛麟、关正明、言少朋、李和曾、张春华、张云溪、杜近芳、俞振飞、言慧珠、裘盛戎、袁世海、李多奎等。他们精湛的表演，促进了内蒙古京剧艺术的发展和提高。

“文化大革命”后，内蒙古京剧团演员李小春于 1978 年参加中国艺术团，赴美主演《闹天宫》。1981 年，李小春又应邀赴港主演故事片《人・猴》。1982 年，上海京剧院蒙古族演员王正屏（花脸）一行二十人，应邀访问内蒙古，在呼和浩特市与内蒙古京剧团合作演出了《黑旋风李逵》、《将相和》、《连环套》、《钟馗嫁妹》等剧。

中华人民共和国成立后，随着国民经济的发展，内蒙古的一些大型工矿企业成立了职工业余京剧团，其中比较有名的是呼伦贝尔盟扎赉诺尔煤矿、包头市华建公司、呼和浩特市总工会等单位的剧团。“文化大革命”前，内蒙古的艺术学校或戏曲学校均未开设京剧专

业，一般采取由剧团附设学员班的办法来培养青年演员。“文化大革命”中，为适应普及“样板戏”的需要，内蒙古艺术学校曾办过一期京剧专业班。

**大秧歌** 又名梆纽子。清代乾隆年间由晋北传入内蒙古中、西部地区，流布于乌兰察布盟和土默川一带。起初为“跑圈子秧歌”形式，于节日、庙会和农闲时在广场演出。后受到梆子等剧种影响，出现了一些带故事情节的“两小戏”和“三小戏”，开始登台演出。为区别于“跑圈子秧歌”的歌舞表演，遂以大秧歌相称。

清代中叶以后，内蒙古的大秧歌有较大发展。剧目突破“三小戏”的局限，开始演一些整本大戏。主要剧目有《三贤》(包括《姜郎休妻》、《芦林相会》、《安安送米》)、《何文秀算卦》、《五塔山当长工》、《七虎子聘姑娘》、《高文举夜宿花亭》、《周文送母》、《千里送妹》(俗称《打洞》)、《梁山伯下山》等，其中有些剧目为大秧歌所特有。此外，还移植许多梆子剧目，如《九件衣》、《火焰驹》、《翠屏山》、《牧羊圈》等。脚色行当在小生、小旦、小丑“小三门”的基础上，增添了须生、小旦、青衣“三大门”。唱腔音乐丰富多彩，向有七十二腔调之称，曲子和梆子腔兼容并蓄。曲子包括〔训调〕、〔红板〕等，既能单用，亦可联缀，为大秧歌固有音乐的主要成分。梆子腔的板式主要有〔头性〕、〔二性〕、〔三性〕、〔滚白〕、〔倒板〕、〔介板〕等。小戏俗称“捎出子”、“花柳戏”和“挑帘”，唱腔多为各种训调。大戏唱腔使用梆子腔，行腔时多用上背音。由于受到土默川方言的影响，唱腔、道白特别是数板(俗称寡嘴)已与原来的晋北大秧歌迥不相同。乐队有文、武场之分。文场乐器有板胡(呼胡)、笛子(趟笛)、小三弦、笙等，武场乐器有板鼓、马锣、水镲、小锣、手板、梆子等。表演不断完善，将“跑圈子秧歌”中的一些舞蹈动作逐渐程式化，并吸收了梆子戏中的身段和武打动作。

内蒙古的大秧歌，在清末民初时极为兴盛。土默川一带的农村不如城镇商社富足，无钱用高价请大戏班演出。于是，自制简单的戏箱，每年冬闲时自晋北聘请艺人，教本村青少年习演大秧歌，到正月十五“闹三官”时出台演出。当本村有了秧歌头后，便不再请外地艺人授艺，而自己代代相传。大秧歌班社少则八、九人，多则几十人，由班主带领。班社以村组成，并冠有名号，如平安社、兴旺社、吉庆班、福和班等。一般班社作季节性演出，自娱自乐。有的班社实力较强，时常应邀到各村演出，俗称撂档班子。此种班子写价不高，只供米面即可。演出时戏场设赌，以招徕观众。据不完全统计，清末民初时土默川一带的归(化)、萨(拉齐)、托(克托)、和(林格尔)、清(水河)五县有一百多个业余大秧歌班社，撂档班子也有三十多个。

内蒙古大秧歌艺人，据推算已相传五代。第一代就有蒙古族艺人，如云官官等。以后几代蒙古族艺人日渐增多，民国初年的蒙古有有(老生)、蒙古壮壮(小生)、蒙古亥亥(小丑)等，都是土默川农村中家喻户晓的大秧歌好“把式”。除了蒙古族艺人外，比较有名的汉族艺人有二翻身、三翻身、压翻身、牛倌旦、十里麻、二挑旦、小座座等。大秧歌女演员杨莲曾名噪一时，后遭日伪汉奸的欺凌迫害，生死不明。

民国二十五年(1936),绥远省政府为“积极防共”,通令各县转饬所属乡村,“严禁演秧歌旧剧”(1936年4月18日《察省国民新报》)。翌年,日军侵占绥远省以后,社会动荡,民不聊生。农村庙台几尽废弃,大秧歌班社纷纷解散,有些艺人改唱中路梆子。在内蒙古流传一百五十余年的大秧歌渐趋绝响。

中华人民共和国成立后,文化部门曾大力扶植大秧歌,但因无专业剧团,老艺人年事已高,后继乏人,终未能使这一剧种恢复。大秧歌的一些传统剧目,如《借冠子》等,被二人台移植而得以留存。“文化大革命”中,有的农村文艺宣传队将“革命样板戏”《沙家浜》等移植为大秧歌演出。1982年,呼和浩特市塔布板村曾举办大秧歌专场演出,一些老艺人粉墨登场。其他地区已基本上无大秧歌演出,有些村里间或演出,也多为自娱性的坐腔说唱。

**评剧**　俗称落子、蹦蹦,民国初年传入内蒙古。主要流布于东部地区的昭乌达、哲里木、兴安和呼伦贝尔四盟。西部地区的集宁、呼和浩特、包头等城市也有演出活动。

二十世纪二十年代初期,当评剧自冀东传入昭乌达盟(当时属热河省)宁城、赤峰一带后,当地二人转艺人八百吊、关东花、衙役红等,兼演或改演评剧(时称“大口落子”)。进入三十年代,东北三省的评剧班社经常到通辽、扎兰屯、海拉尔等内蒙古东部地区城镇中的落子园演出。

民国十二年(1923),包头开明大戏院开业时,评剧演员金灵芝、芙蓉花曾前来演出。民国十五年,京绥铁路通车以后,金灵芝、美香玉、鸿艳樵等从张家口到归绥(今呼和浩特)同和园演出《马寡妇开店》、《枪毙小老妈》、《万花船》等剧,很受当地市民观众的欢迎。民国二十四年,包头西北剧影社建成,喜彩莲、小宝宝应邀参加首演活动。

民国二十六年,日军侵略绥远以后,金灵芝、赵艳云、赵艳霞、喜彩莲、喜彩秋、王素卿、鸿艳樵、李义庭等,曾由张家口到归绥、包头作过短暂演出。与此同时,吴庆兴带领赵凤宝、赵凤珍、刘小山、刘桂云、筱苏霞、赵艳蓉、赵雅蓉、赵丽蓉、花淑兰等一班人马,自张家口北上,到包括内蒙古的商都、兴和(当时属察哈尔省)在内的坝上地区的“俱乐部”演出一年多时间。“俱乐部”系日伪官办赌场,演员在此每场演出长达五、六个小时,有时甚至昼夜不停,有的演员因过度劳累而昏倒在台上。就是在归绥、包头等城市的戏园演出,演员也经常受到日本人和伪蒙疆军警的骚扰和凌辱。日伪统治时期,河北的金玉霞和沈阳的陈金舫、满台红、韩凤林等评剧演员,曾先后到昭乌达盟的敖汉、林东、乌丹、经棚等地演出。

内蒙古没有评剧票房。中华人民共和国成立前,东部地区各盟(主要是昭乌达盟)的农村里成立过一些演出评剧的半职业班社。

中华人民共和国成立后,评剧在内蒙古有很大发展。1947年内蒙古自治区成立时,只有评剧职业班社五个。到1958年,全自治区的评剧团增至十五个。这些评剧团,有盟市一级的,也有旗县一级的,几乎全都分布在内蒙古东部地区四个盟。1958年,河北省宣化移风评剧团支援内蒙古,调到集宁改建为乌兰察布盟评剧团,成了内蒙古西部地区唯一的评

剧团。小白玉霜、新凤霞、李忆兰等著名评剧演员都曾来集宁、呼和浩特、包头等地演出过,受到内蒙古各族观众的欢迎。

“文化大革命”前,内蒙古各地的评剧团除了演出传统剧目外,还创作和演出了反映内蒙古各族人民革命历史和现实生活的剧目,如《湖上春风》、《鹏程万里》、《换豆种》、《草原骏马飞》、《闯关》、《青山常在》、《战斗的乌钢》、《送马》等。这些剧目,曾在盟市或自治区的历届会演中获奖,产生了较大的社会影响。在多年的艺术实践中,各地评剧团涌现出一些受到观众好评的演员,如李云、金丽影、刘继周、新会云、陈蕊霞、周艳铭、周景瑞、王福庚、郭韵荣等。

中华人民共和国成立前,在内蒙古评剧一般多与梆子、京剧、二人转等剧种“两合水”或“三合水”演出。建国后,盟市级评剧团大部分与京剧“两合水”,或称京评剧团,或在京剧团内设评剧队。旗县级评剧团,则专演评剧。呼伦贝尔盟一些大厂矿建立了职工业余评剧团。昭乌达盟的农村业余评剧团有了更大的发展,仅敖汉旗就有近百个。宁城县小城子、赤峰市建昌营和大庙的业余评剧团,都有三十年以上的历史,阵容较强,行当齐全,除了在当地演出外,还到临近的辽宁、河北两省演出。海拉尔市和通辽市的京评剧团都附设学员班,有正规的学制和机构,培养评剧表演和音乐的专业人才。“文化大革命”中,各级评剧团纷纷解散,大部分演员改行。“文化大革命”后,评剧团恢复演出,出现了《夜袭王爷府》、《相亲》、《鸡飞蛋打》、《白塔风云》等比较优秀的剧目。东部地区一些旗县的乌兰牧骑,根据观众的变化,改为以演出评剧为主,进一步壮大了评剧的演员队伍。据1981年统计,全自治区有旗县级以上评剧团十个(不包括含评剧演出队的京剧团),其中国营剧团六个,集体所有制剧团四个,全年演出一千六百四十场,观众达十六万六千人以上。

**道情**　　清代嘉庆年间自晋北传入内蒙古中部地区,主要流布于乌兰察布盟的凉城、丰镇、和林格尔、清水河等县。起初无职业班社,艺人多兼事农业或其他职业,于年节、农闲或庙会等暇时演出,活动范围限于本乡本土。艺人一般家境清贫,口授心传,世代相袭。清末民初,始有晋北的道情班社前来演出。

民国二十年(1931)前后,丰镇人侯二林、马侠民到晋北招聘艺人,组班建社,在丰镇、集宁及至包头、五原一带活动,使道情向西流布到土默川和河套的广大地域。抗日战争胜利后,有的艺人落籍内蒙古,在当地授徒传艺。如晋北怀仁县的王唐,自大同来河套演出,在五原县定居,收徒多人。中华人民共和国成立后,王堂参加巴彦淖尔盟文工团,教青年演员学习道情,排练道情传统剧目。

大约也在同一时期,和林格尔县和凉城县的农村也建起道情班社。其中以和林格尔县郭家滩、樊家夭、恼木七太和凉城县双山子等村的道情戏班较为有名。这些班社从晋北聘请艺人授艺,农忙务农,农闲演出,逢年过节或庙会祈神活动最盛。以在本村演出为主,有时也被请到外村演出。道情戏班有时应差到城里演“官戏”,虽无收入,但可显示技艺水平,

艺人们也乐得前往。

道情"也分生、旦、净、丑，不过讲法不同，他们管生脚叫唱红的，旦脚叫唱旦的，净脚叫唱黑的，丑脚叫耍丑的。各门脚色有各门脚色的特殊技艺。"(《立言画刊》民国二十九年一二三期:《厚和土戏·道情与喝咳腔》)内蒙古农村的道情班社，多年来造就了一些十分出色的演员，在广大农民观众中享有盛誉。如人称"一盏灯"的孙九罗，以饰演《三度林英》中的韩湘子著称，表演细腻传神，唱腔咬字清晰。擅长演出《雪梅吊孝》的"转弯旦"，农民们只知其艺而不知其名。此外，如丁来鱼(青衣)、李举(花脸)、韩招珠(老生)、李美云(女，青衣)、赵凡爱(女，老生)等，也都是遐迩闻名的好"把式"。

道情唱腔音乐主要为曲牌联缀体，也吸收了梆子戏的"滚白"、"介板"、"流水"等板式唱腔曲调。内蒙古的道情在流传过程中，由于受到方言语音的影响，唱腔与晋北道情已不尽相同，吸收了二人台的虚腔衬字，具有鲜明的地方特色。乐队亦有文武场之分，文武乐器有笛(又称枚)、板胡(又称呼胡)、四胡、笙、唢呐等，武场乐器除渔鼓外，其余与梆子戏相同，所奏牌子曲和锣鼓经也相似。

道情剧目依其内容可分三类，一是宣扬道家思想，表现升仙道化，如《三度林英》、《经堂会》、《张良撇家》、《劈棺》等;二是宣扬修贤劝善，反映民间日常生活，如《三贤》、《打刀》、《摸牌》、《老少换妻》等;三是历史故事和传奇公案戏，多从梆子戏移植而来，如《醉陈桥》、《归宗图》、《八义图》等。内蒙古农村的道情班社，由于人数不多，以演生活小戏见长，活泼风趣，憨厚纯朴，具有浓郁的乡土气息。

中华人民共和国成立后，内蒙古的道情仍为业余演出，未成立专业剧团。1956年在挖掘戏曲遗产中，曾搜集抄录了道情传统剧目十余件，《买药》(又名《杭州买药》)一剧被收入1959年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》。在1959年内蒙古自治区专业艺术团体会演中，巴彦淖尔盟文工团演出了由老艺人王唐传授的道情传统剧目《老少换妻》，获得演出奖。"文化大革命"以后，大部分道情班社不再演出，唯有凉城县双山子村道情戏班仍坚持活动。

**二人转** 旧时亦称蹦蹦、秧歌、对口、莲花落、双玩艺儿等。传入内蒙古已有百余年历史，流布在与东北三省毗邻的昭乌达、哲里木、兴安和呼伦贝尔四盟。

二人转是在东北秧歌和河北莲花落的基础上，吸收东北曲艺说唱和梆子、落子、皮影等多种艺术成分衍化而成，可分为单人、双人和多人表演三种基本形式。单人表演称单出头，由一个演员载歌载舞进行说唱;双人表演称二人转，是主要的形式。由一旦(上装)一丑(下装)对口说唱，且扮且舞，跳进跳出地表演故事;多人表演称拉场戏，由两个或更多个演员分饰不同角色，以歌舞和说唱表演故事，实际上已是一种民间小戏，此外，还有多个演员边舞边唱或坐唱，谓之群唱。

二人转唱腔素有"九腔十八调七十二咳咳"之说，有的来自民歌、秧歌、莲花落、东北大

鼓等民间歌舞和曲艺说唱音乐，也有的吸收了梆子、落子、皮影等戏曲音乐。舞蹈风格独特，讲究“手、扭、走”三种身段的韵味，以及手绢、扇子、大板、手玉子的耍法和技巧。

清道光年间，冀东一带的莲花落艺人随闯关东的移民，经承德进入内蒙古昭乌达盟。在宁城县、敖汉旗一带活动。当地的秧歌艺人吸收了莲花落的曲牌，逢年过节或喜庆佳日，走村串乡进行演唱。演唱时两人对歌，以竹板击节，无丝弦伴奏，多为自娱性质，人们称此为西口二人转。后来，西口二人转由宁城县、敖汉旗逐渐扩展至林西县、喀喇沁旗、巴林旗、阿鲁科尔沁旗、赤峰县等地，近乎昭乌达盟全境。早期西口二人转艺人，比较有名的有从关里来的单眼六、水萝卜、大碗粥以及宁城县的八百吊等。

清末民初，东北二人转传入内蒙古，西口二人转由盛渐衰。东北二人转与西口二人转不同，唱、念、做、舞并重，有唢呐和板胡等丝弦乐器伴奏，故又有东口二人转和扣弦二人转之称。

清宣统元年(1909)，范喜亭(艺名浑身劲)领班的一行二人转艺人，由赤峰县经开鲁县到通辽县“河北十三屯”一带演出，并在开鲁县收义罕塔拉农家少年许广才为徒。自此，二人转传入哲里木盟。范喜亭的二人转戏班先后三次到哲里木活动。其后，许广才(艺名地囊子)在哲里木盟又收王景贤、黄金生(艺名小金楼)、李献文(艺名李合彩)、徐凤山(艺名假娘们)等为徒，并组班演出。这一时期，从辽宁来的二人转艺人王希发、大球子、小球子等在昭乌达盟各地活动。后王希发在敖汉旗落户，收当地人常家兄弟为徒。此外，宁城县的关东花、一阵风、衙役红，赤峰县的赵起、王宗顺等，也是比较有名的二人转艺人。

二人转在昭乌达盟和哲里木盟流传过程中，艺术上不断得到发展和提高。艺人们由原来简单的对唱形式改为“拆唱”，即由二人分包赶角、跳进跳出的代言体表演，发展为二人或多人分扮角色，载歌载舞地表演故事。同时，由原来的平地打场，改为登上土台演出。观众称此为“高台落子”，艺人自称“拆出子”。在昭乌达盟经常演出的“高台落子”，有贺世来、温喜的《丁香割肉》，海棠红、元宝边的《小姑贤》，宋大榔头、遍地红的《卖子》、《朱买臣休妻》、《罗章跪楼》、《刘伶醉酒》、《杀白鼠》、《借女吊孝》，刘老美、高万岭的《马寡妇开店》等。

二人转受到封建地主阶级的歧视，屡遭官府查禁，但深为广大农民观众所喜爱，愈传愈广。民国十四年(1925)以后，呼伦贝尔盟布特哈旗(大兴安)岭东一带，开始有外来的二人转戏班演出。至此，二人转已发展为内蒙古东部各盟覆盖面最广的剧种。在哲里木盟，城镇中的一些京、评戏班，为了招徕观众常常雇佣二人转艺人，唱“两合水”或“三合水”戏。

“九一八”事变后，内蒙古东部地区沦入日伪统治之下。二人转艺人在农村演出，经常受到警宪的欺凌。有的被抓走当劳工，有的打竹板卖唱乞讨。呼伦贝尔盟阿荣旗二人转艺人姜海山，为抗联部队演出，掩护抗联战士转移，被捕后英勇不屈，壮烈牺牲。

民国三十六年，内蒙古自治区成立以后，二人转艺术在共产党和人民政府的关怀下获得新生。辽宁、吉林、黑龙江等地的二人转艺人，经由法库、康平、白城、洮南等地进入内蒙

古东部各盟,促进了当地二人转演出活动的繁荣 。1950年,许广才和张文焕、刘文、陈万金、徐凤山、潘景泉、吴鹏、郑福泉等人组班,在通辽市西凯茶社演出二人转,不仅受到各界市民的欢迎,通辽附近农村也纷纷赶车接他们前去演出。1956年许广才二人转戏班与吉林省洮南县二人转演出队合并,组成通辽市二人转剧团。这是内蒙古第一个集体所有制的二人转专业剧团,主要演员刘汉臣、张德信、雷殿奎等演技出色,在哲里木盟一带颇有声望。剧团后来还建成一个可容四百人座席的小剧场,演员增至四十多人。上演剧目由最初的五十多个传统剧目,又创作和改编了许多新剧目,累计达一百一十六个之多。继通辽市二人转剧团之后,内蒙古东部各盟的许多旗县也相继成立了二人转剧团。这些剧团既演二人转、单出头,也演拉场戏,同时兼演评剧小戏,一般多以民间艺术团(队)命名。除了专业二人转剧团外,在农村流动演出的二人转小班以及业余二人转剧团也相当多。

1960年6月,内蒙古党委副书记胡昭衡在哲里木盟视察工作时指出,应该建设好具有地区特点和民族特点的二人转剧团。根据这一指示精神,各地二人转剧团从剧本、音乐、唱腔、表演、舞台美术等各方面入手,进行二人转艺术改革,创作和演出了一批新剧目。1963年12月,内蒙古自治区二人台、二人转观摩演出会在呼和浩特市举行。会后组织联合演出团进京汇报演出,哲里木盟的《接姑娘》、呼伦贝尔盟的《秀女放鸭》等二人转剧目被选拔参加,受到首都观众的欢迎。

1964年"文艺整风"开始以后,二人转传统剧目被视为"封、资、修"而停演,代之以配合"四清"等政治运动的现代戏,内容上偏重宣传说教,艺术上粗制滥造,使二人转的发展受到挫折。"文化大革命"中,剧团解散,演员改行,二人转濒临灭绝。粉碎"四人帮"以后,各地二人转剧团逐渐恢复。二人转演出活动在城镇,特别是在广大农村,又呈现出一派欣欣向荣的景象。

# 剧　目

内蒙古的戏曲剧目颇丰，已抄录或存目的约有一千多个。以蒙古戏为代表的少数民族戏曲剧目，与汉族戏曲剧目源流不同，题材和风格各异。

本世纪三十年代形成的蒙古戏，多取材于蒙古族叙事民歌和民间说唱艺术，有生动的故事情节和鲜明的人物形象，唱白相间，载歌载舞。如《诺丽格尔玛》、《金珠尔》、《黄花鹿》等，都是在牧民中广为流传的剧目。由于内蒙古地域辽阔，东、西部地区蒙古族的习俗和民歌差异较大，蒙古戏剧目的文学结构和表现手法，尚未形成统一的、稳定的艺术风格。

北路梆子及流入内蒙古的中路梆子等大剧种的传统剧目，题材多渊源于历代平话、说唱文学、民间传说和古代神话，如《封神演义》、《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《红楼梦》，以及宋、元、明、清的杂剧和传奇等。北路梆子的传统剧目有"老八本"戏，如《富贵图》、《铁冠图》、《兴汉图》、《美人图》、《五岳图》、《日月图》、《汴梁图》、《八义图》等。此类剧目，词句典雅，用韵严谨，往往是全剧一辙到底。各大剧种在发展中互相交流，互相吸收，都有一些共同的传统剧目，如《打金枝》、《骂金殿》、《牧羊圈》、《炮烙柱》、《玉虎坠》、《蝴蝶杯》、《明公断》(《秦香莲》)、《假金牌》、《凤仪亭》、《捉放曹》、《回荆州》、《古城会》、《汾河湾》等。

内蒙古的地方小戏，如二人台、东路二人台等，以"二小"(小旦、小丑)或"三小"(小旦、小丑、小生)剧目为主，其题材多来自农村生活，涉猎面较广，大量是表现青年男女婚恋的。从不同侧面反映旧社会阶级矛盾和劳动人民苦难生活的剧目，也占一定数量，以《走西口》最有代表性。此外，如《抓壮丁》、《打后套》、《转山头》、《水刮西包头》、《种洋烟》、《卢占奎刁人》等，都是直接反映当时社会上的现实事件和奇闻轶事的剧目。地方小戏没有历史题材的袍带戏，但也有为数不多的与大剧种相同的剧目，如《尼姑思凡》、《牧牛》、《下山》、《钉缸》、《顶灯》、《瞎子逛灯》等。剧情大体一样，但在艺术处理上有所差异，具有浓郁的民间色彩。

中华人民共和国成立后，内蒙古各级剧目管理机构相继成立，配备了专职戏改干部。在"百花齐放，推陈出新"的方针指引下，首先全面审定了传统剧目，明令禁演《金沙滩》等伤害少数民族感情的剧目；动员艺人弃演宣扬封建迷信、凶杀恐怖和淫秽色情的坏戏。本着"取其精华，去其糟粕"的原则，对经常上演的传统剧目，分期分批地进行加工整理。从建国初至二十世纪五十年代中期，先后整理改编了《走西口》、《打金钱》、《打秋千》、《卖碗》、

《探病》、《借冠子》、《挑菜》、《梵王宫》、《梅玉配》、《醉写》、《寿州别母》、《鸳鸯被》、《断桥》等剧目。特别是《方四姐》，为二人台最早改编演出的大型剧目，在群众中引起强烈反响，许多专业、业余剧团竞相移植。剧中唱段"十二个月忙"，在群众中广为传唱，遍及街头巷尾。此外，还大量移植了歌剧及其他剧种的优秀剧目，如《白毛女》、《刘胡兰》、《双蝴蝶》、《搜书院》、《拜月记》、《柳毅传书》、《小女婿》、《柳树井》、《小二黑结婚》、《春香传》、《劈山救母》、《茶瓶计》等。蒙古戏进一步整理了《诺丽格尔玛》，创作了大型剧目《韩秀英》、《达那巴拉》，以及《慰问袋》、《送马途中》、《偶然的相逢》和《巡逻》等一批小戏。达斡尔、鄂温克、鄂伦春等少数民族，虽然尚未形成本民族的剧种，但也先后创作演出了《斑烂的马群》、《嘎白音》等剧。《对菱花》、《挎柳斗》两个剧目的出现，标志着满族八角鼓剧种的诞生。内蒙古的戏曲舞台出现了崭新的面貌。

本世纪五十年代后期至六十年代初期，全区开展了抢救、挖掘、继承民族戏曲遗产的活动。内蒙古二人台艺术调查研究委员会成立后，集中数十名二人台老艺人共挖掘、抄录二人台传统剧目一百一十四个，东路二人台传统剧目一百个。二人台和东路二人台同名剧目约占三分之一，故事情节大体相同，艺术风格各异。其中，东路二人台的特有剧目《生砖记》、《回关南》，以及《走西口》、《小寡妇上坟》等有五、六个角色，已由"二人台"发展为"多人台"。与此同时，各大剧种在"献宝"运动中，抄录传统剧目数百个。其中，有梆子剧种中保留的一些昆曲剧目，如《钟馗嫁妹》、《草坡》以及关公戏，并附曲谱。在此基础上，全自治区进一步掀起整理改编传统剧目的高潮。《玉棋子》、《二英记》、《白虎鞭》、《薛刚打朝》、《血手印》、《杀楼》、《西厢记》、《转心壶》、《王清明投亲》、《无义图》、《三疑计》、《闹元宵》、《拉毛驴》、《摘花椒》等都是经过整理改编的优秀传统剧目。少数民族戏曲剧目创作也有新的突破，蒙古戏由改编叙事民歌发展为创作历史和现实题材的大型剧目，如《拐棍》、《满都海·斯琴》、《黎明前》等。

同一时期，内蒙古戏曲舞台上出现一大批现代题材的剧目。如《一双鞋》、《夺枪》、《红军女儿》、《青山常在》、《青山红旗》、《金花的婚事》、《草原飞骏马》、《老树新歌》、《阳春三月》、《瓜田会》、《小丹姑娘》、《风雪穆仑山》、《洪铁柱》等约有一百余个。1963 年，《邻居》、《娄小利》、《赛乌素沟畔》等剧目晋京演出，受到好评。1964 年，《草原小姐妹》参加全国京剧现代戏观摩演出大会，受到广泛好评，被自治区内外许多剧种移植。这一时期，现代戏的创作数量不少，但由于受到"左"的思想干扰，出现了单纯配合中心工作，图解政策，公式化、概念化的倾向，随演随丢，保留甚少。反映蒙古族人民革命斗争的历史戏，成为全自治区戏曲剧目的重要创作题材。《嘎达梅林》、《席尼喇嘛》、《巴林怒火》、《气壮山河》、《草原烽火》等，都是有影响的保留剧目。

"文化大革命"期间，戏曲艺术遭受严重摧残，大批优秀的传统剧目和创作剧目被打成"文艺黑线"和"毒草"，除了八个"样板戏"外，一批写与"走资派"斗争的剧目充斥戏曲舞

台。

中国共产党第十一届三中全会以后，戏曲得以复苏，逐渐恢复了一批优秀传统剧目，还创作了各种题材的现代戏，如京剧《查干庙》、《北疆烈火》、《青山铁骑》、《沙柳情》，晋剧《三娘子》、《曲折的婚礼》，二人台《分粮》、《二板头进城》、《巧巧和亮亮》、《二孔明赔情》、《三个红布包》、《秀姑劝夫》，评剧《奇袭王爷府》，吉剧《茉莉花》等。《丰州滩传奇》作为二人台改革的实验剧目，为在二人台的基础上创建新剧种进行了大胆尝试。到1982年为止，自治区十二个盟(市)相继建立了剧目创作研究机构，编辑出版不定期的内部戏剧刊物和剧本集。自治区文化局主办的刊物《北国影剧》，自1979年创刊起到1982年，共发表戏曲剧本十六个。

**一双鞋** 二人台剧目。编剧陈宁。写战士刘建兵买了一双球鞋，欲下乡送给支农的弟弟。农民张老成赶车为公社运送抽水机，归途中与城里当售货员的女儿小英相遇。马车行至郊外，车轮陷入泥淖，父女奋力推车。刘路过相助，张因用力蹬烂布鞋，刘将刚买的球鞋送与他穿，这才发现两只鞋是一顺边。小英仔细询问，想起这双鞋正是自己在商店卖出的，深感内疚。张批评女儿工作粗心，小英当即回城换鞋，并表示要记取这次教训。1965年包头市民间歌剧团首演，同年参加内蒙古革命现代戏会演。导演张文秀、李小梅，唱腔设计宁尚山，演员宋汉平、杨秉贤饰刘建兵，陈宁饰张老成，杜荣芳饰张小英。演出载歌载舞，充分展示了二人台"带鞭戏"的艺术风格，受到观众的欢迎。自治区内许多剧团和乌兰牧骑演出此剧，内蒙古人民广播电台录音播出。剧本发表于内蒙古文联主办的《草原》月刊1965年第六期，同年内蒙古人民出版社出版单行本。



**一场梦** 晋剧传统剧目。谭正奎口述，潘俊卿改编。写王马氏家业豪富，其子王宝放荡成性，恶名昭著，无人与其成亲。王马氏挑拨同院张宝和周桂英的夫妻关系，诱迫桂英改嫁王宝，未遂。王马氏恼恨在心，与王宝合谋，将桂英诓至家中用酒灌醉后勒死。桂英父疑是张宝害死女儿，状告县衙。王马氏出堂作伪证，企图嫁祸于张宝。县令看出破绽，命仵作验尸后再行裁断。是夜，王宝盗墓，被地保擒获送官，桂英死而复苏。次日升堂再审，王马氏母子万般狡辩，无奈人证物证俱在，只得低头认罪。原本写桂英死后数日，因观音搭救而还阳。桂英夜归叫门，其夫疑是鬼魂，用火烧之。改编本删掉这一带有迷信色彩的情节，着力揭示王马氏母子为富不仁、狡猾险恶的本质，表现桂英一家的父女之情和夫妻之爱。同时增添了乡约、地保、酒保等原本没有的人物，以助戏剧情节的展开。1957年杭锦后旗

红星剧团首演，同年参加内蒙古首届戏曲观摩演出会，获剧目二等奖，导演二等奖和优秀演出奖。剧本存内蒙古艺术研究所资料室。

**一把镰刀**　二人台剧目。编剧南守中。写农民李海旺不关心集体生产，阻挠妻子玉珍参加社会工作，玉珍以当年地主杀害海旺父亲的一把镰刀进行劝导，使海旺提高了觉悟，决心改正错误。1963年伊金霍洛旗民间歌剧团首演，导演南守中、冯峰，唱腔设计王生荣、陈致年，舞台美术设计南守中，演员许德元饰海旺，李兰在饰玉珍。同年参加内蒙古二人台、二人转观摩演出会，获优秀剧目奖。1964年参加内蒙古二人台、二人转观摩演出队赴北京汇报演出。剧本发表于1963年11月3日《鄂尔多斯报》、中国戏剧家协会内蒙古分会主办的《内蒙古戏剧》1964年第一期、内蒙古文联主办的《草原》月刊1965年第二期。

**二孔明赔情**　二人台剧目。编剧广文、西贝。写老农牛成金精于算计，人送绰号“二孔明”。为给儿子套生找对象做准备，牛成金趁女儿兰英和大虎订婚时索要许多财礼。农村实行生产责任制后，牛成金生活富裕起来，为曾向亲家大要财礼深感歉疚，于是登门退礼赔情。亲家不在，只遇见套生的对象青霞来走亲戚。牛成金不认识青霞，留下装财礼的包袱求其转交，慌忙中未说清缘由。大虎和母亲回家见到包袱，以为牛成金想以退亲再索财礼。亲家之间顿起疑云，儿女对牛成金甚为不满。一场风波过后，误会消除，亲家赔情，重归于好。1981年杭锦后旗乌兰牧骑首演，导演李桂珍，唱腔设计薛文光，演员王和平饰牛成金，赵桂花饰大虎妈，李小平饰大虎，孟宝建饰套生，段彩云饰青霞，白洁饰兰英。剧本发表于内蒙古群众艺术馆主办的《鸿雁》杂志1981年第四期。1982年改编成电视剧，先后由内蒙古电视台和中央电视台播出。



**二次探病**　二人台剧目。编剧李志学。由苗文琦改编的《探病》一剧发展而成。写陈翠云婚后无子，忧虑成疾。刘干妈再次探病，以自己的切身体会说明，只要夫妻感情深挚，有无子嗣并不重要，消除了翠云及其夫玉龙的心病。1979年乌拉特前旗乌兰牧骑首演，导演贾士元，唱腔设计马成士，演员高爱女饰陈翠云，贾士元饰刘干妈，引济民饰王玉龙。演出后很受群众欢迎，自治区内许



多二人台剧团上演。1980 年 9 月，参加内蒙古职工文艺会演。剧本发表于内蒙古群众艺术馆主办的《鸿雁》杂志 1980 年第四期、巴彦淖尔盟戏剧电影协会编印的内部刊物《巴彦淖尔剧选》1980 年第一期。

**二板头进城**　二人台剧目。编剧广文、西贝。写青年农民二板头进城购买生产急需的柴油机喷油嘴，因未送礼受到农机站长常克农的刁难，空手而归。常克农过生日时，二板头再次进城，带了一壶掺有胡萝卜汤的胡麻油送礼，终于买到喷油嘴。常克农的老婆用二板头送来的油炸糕，结果炸成了一锅浆糊，客人们败兴而散。1979 年杭锦后旗乌兰牧旗首演，导演李桂珍，唱腔设计张志诚，演员王和平饰二板头，张文成饰常克农，李玉芳饰常妻。同年参加巴彦淖尔盟乌兰牧骑汇演，获优秀创作奖与表演奖，并由内蒙古电视台播出。剧本发表于内蒙古群众艺术馆主办的《乌兰牧骑演唱》1979 年第二期。1981 年和 1982 年，作者在此剧的基础上，又相继创作了《二板头订亲》、《二板头招工》，构成了“二板头”系列剧《迎春三部曲》。



**二英记**　晋剧传统剧目。赵宝山口述，张文秀改编。写官宦子弟崔通自幼与赵兰英订有婚约，赵父闻知崔通貌丑无才，品行不端，欲面见其人。崔通窘迫之极，命书僮单富英冒名顶替。富英到赵府后，隐情为兰英所悉。兰英见富英老实忠厚，才貌双全，甚为爱慕。经茶僮从中周旋，两人结为百年之好。崔通知晓，赴府索亲，遭赵父斥责，狼狈而去。原剧为折子戏，剧情简单。改编本保留富英冒名作文的情节，进一步丰富内容，使全剧首尾照应，故事完整，人物性格鲜明。1955 年包头市晋剧二团首演，导演张文秀，演员孔月卿饰赵兰英，丁耀辰饰崔通，方玉英饰单富英，李玉梅饰茶僮。剧本于 1959 年获内蒙古庆祝建国十周年文学创作评奖三等奖，收入中国戏剧出版社 1959 年出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》。





**七尺毛哔叽**　二人台剧目。编剧董舒。写母亲让儿子小锁给在外地的女儿翠

霞写信，买七尺毛哔叽带回家。小锁平时不努力学习，将七尺毛哔叽错写成七只毛北鸡。翠霞回来，母亲发现买回来的不是哔叽而是鸡，莫名其妙。翠霞拿出信来，家人始知事情原委。小锁羞愧万分，痛下决心用功学习。1978 年呼和浩特市民间歌剧团首演，导演亢文彬，唱腔设计赵鹏，舞台美术设计侯一南，演员段玉珍饰母亲，杨秀花饰翠霞，王云饰小锁，陈美俊饰儿媳。同年参加内蒙古专业文艺会演，获创作、导演和演员奖。剧本存呼和浩特市民间歌剧团。（见上页下图）

**七堂会审**　晋剧传统剧目。李晨征等根据传统剧目《谢弓图》（又名《陈白玉扛枷》）改编。写明代渭南县令王平调任成都府尹，路遇山寇打劫，为保镖陈白玉所退，平安到任。一日，陈白玉街市闲游，在茶馆饮茶时见墙上悬一宝弓，摘弓力张。店主宋婆见陈白玉一表人才，武艺不凡，乃遵先夫遗嘱以女丹花许之。恶少黄元依仗其父黄玉太天官之势，率家丁欲抢娶丹花为妾。陈白玉出面论理，黄元不听，于打斗中被手下误伤致死。黄玉太命成都县令张银山将陈白玉收入死监。陈白玉不服，上诉府尹。王平不畏强权，秉公断案，赦免陈白玉死罪，改判充军发配。黄玉太告御状，皇帝降旨，命五部官员会同王平、黄玉太复审此案。结果，陈白玉冤情昭雪，黄元死有余辜。



原剧头绪繁冗，结构松散。改编本去芜存菁，以陈白玉和宋丹花的爱情为主线，表现王平与黄玉太等上层人物之间的一场斗争。1959 年呼和浩特市晋剧团首演。演员阵容整齐，呼和浩特市几位著名演员通力合作，相得益彰，演出后引起较大反响。演员常艳春饰王平，任翠凤饰王夫人，杨胜鹏饰黄玉太，郭英俊饰陈白玉，康翠玲、亢金锐饰宋丹花。同年参加内蒙古专业艺术团体会演，获演出奖。次年呼和浩特市晋剧团在河北、山西、甘肃、宁夏、陕西等省和自治区巡回演出时，此剧为代表性剧目之一。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。

**人畜两旺**　蒙古戏剧目。编剧索伊尔。写一牧民妻子因病多年未育，母亲请“博”（萨满巫师）来给儿媳看病，夫妻俩则想去医疗队诊治。“博”唆使母亲加以阻拦，致使儿媳病情恶化。医疗队及时赶到抢救，儿媳转危为安。母亲在事实面前，识破“博”的阴谋。儿媳病愈怀孕，牧民一家人畜两旺，生活蒸蒸日上。1951 年内蒙古东部区文工团首演，导演那苏，作曲嘎尔迪，演员阿迪亚苏荣饰媳妇，沙格德尔饰丈夫，哈森其其格饰母亲，尼玛饰“博”，满都拉饰富牧分子。剧本存呼伦贝尔盟文化处。

**三个红布包**　二人台剧目。编剧袁立志。写老农柴得富致富以后，将聘女儿时索要的财礼放在一个红布包里，欲退还给亲家母。亲家母误以为柴嫌财礼不足，遂又回赠一个

装财礼的红布包。亲家见面后，柴得富认错道歉，将乡政府发给的奖金及前后两次所得财礼，装在三个红布包里，一并交给女儿和女婿，支持他们兴办养鸡场。1982年准格尔旗乌兰牧骑首演，导演晓朱，唱腔设计凌瑞堂，舞台美术设计刘乃，演员刘四仁饰柴得富，薛兰英饰柴妻，卢美芬饰亲家母，高霞饰彩霞，张来君饰海娃。同年参加伊克昭盟乌兰牧骑会演剧目一等奖、导演奖和表演一等奖。剧本存伊克昭盟文化处。（见右图）



**三贤**　大秧歌传统剧目。故事见《后汉书·烈女传》及明陈罴斋《跃鲤记》传奇。写李氏干女儿巧娘前来串门，偷吃东西，为媳妇庞凤英碰见。巧娘不听规劝，反在李氏面前进谗。李氏偏听偏信，逼子姜士通休妻，后又命凤英至江心汲水，欲置之死地。凤英被神仙所救，离家栖身于庵堂之中。凤英幼子安安恐母亲受饥，将节省下来的一斗口粮背至庵堂。母子相逢，不忍分别。经尼姑应允，安安在庵堂留宿一夜。次日天明，安安哭别母亲，返回书馆就读。全剧包括《姜郎休妻》、《芦林相会》、《安安送米》三折。有时演出全剧，多为单折演出。1957年在内蒙古首届戏曲观摩演出大会上，平地泉行政区代表团曾演出此剧，获演出奖。道情亦有此剧目。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。

**三哭殿**　晋剧传统剧目。又名《金水桥》，李祥改编。写唐驸马秦怀玉之子秦英在金水桥钓鱼，恰遇詹太师夸官炫耀，招摇过市。秦怒其将鱼惊散，詹反责秦阻碍行路，令护卫拿问。秦怒，将詹打死。詹妃哭诉于太宗。银屏公主绑子上殿，乞父王赦免秦英。詹妃欲报父仇，不肯宽恕，公主又请出长孙皇后恳求太宗。太宗左右为难，终想出折中办法，命公主跪求詹妃，并使秦英西征戴罪立功。原本一般从詹太师夸官起，秦英征西止。改编本删去夸官、惊鱼、征西等情节，自银屏公主绑子上殿起，至赦免秦英止，突出表现太宗、皇后、公主及詹妃之间的微妙关系，富有生活情趣。1981年包头市晋剧团首演，导演张永泉、李祥，演员田万英饰银屏公主，张凤莲饰詹妃，周焕宇饰太宗，白凤兰饰长孙皇后。同年参加包头市中青年演员会演，获导演奖和演员奖。改编本存包头市晋剧团。



**三娘子**　晋剧剧目。编剧云川、贾勋、郑安。写蒙古土默特部首领阿拉坦汗从青海

归来，于丰州滩遭明军伏击。危难之时，蒙古族姑娘伊尔·克图率众赶来营救。阿拉坦汗纳伊尔·克图为哈屯，是名三娘子。十七年后，阿拉坦汗长孙选宫不快，受降将赵全挑唆，出走大同。明廷欲与阿拉坦汗在大同议和，赵全又与明将叶梦雄勾结，暗设障碍，并差人行刺三娘子。三娘子亲赴大同议和，遭明将李青堵截。明宣大总督受命前来相迎，与三娘子缔结和约，重开马市，边塞恢复和平。1981 年呼和浩特市晋剧团首演，集体导演，唱腔设计彦彪、冬音、郭如复，舞台美术设计祁志锐、云川，演员陈改梅饰三娘子，段有有饰阿拉坦汗，赵广仁饰赵全。同年参加庆祝呼和浩特建城四百周年演出活动。剧本发表于呼和浩特文化局编印的内部刊物《青城戏剧》1980 年第一期。



**三疑计**　晋剧传统剧目。改编王成德。写明末崇祯年间，荣耀关守将唐英公毕回家，在府邸门口遇见儿子子琦，得知家师王彪染病在床，子琦从母亲处讨来红绫被为之御寒。唐英迳往书馆探视，不料在房中发现夫人李月英的绣鞋，联想起方才儿子所言借被一事，怀疑月英与王彪有染。唐英欲杀月英，丫鬟翠花劝其书馆对质后再行处置，不可鲁莽行事。唐英持剑逼迫月英前去约王彪幽会，以探二人有无奸情。王彪秉正无私，不为女色所诱。唐英方知自己捕风捉影，险些枉杀无辜。月英受辱，夺剑相拚，唐英低头谢罪。翠花一旁奚落嘲讽，唐英也只得装聋作哑。改编本删掉原本中几个次要人物，压缩了某些与主题思想关系不大的情节，使唐英和月英的性格更加鲜明。将原本唐英怀疑月英与王彪有染，是由于翠花多嘴引起，改为子琦在府邸门口遇父告之，使剧情发展更为合理，重新塑造了明智爽朗的翠花形象。原本因多年口传，水词甚多，改编本根据主题思想和人物性格将大部分唱词重新写过，演出时对唱腔也作了许多改动。1957 年呼和浩特市晋剧团首演，导演王治安，演员常艳春饰唐英，苏玉兰饰李月英，樊素琴饰翠花。同年参加内蒙古首届戏曲观摩演出会，获剧目三等奖，苏玉兰、常艳春获表演一等奖，樊素琴获表演三等奖。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。



**下山**　二个台传统剧目。又名《祝英台下山》。写祝英台与梁山伯同窗共读，学成后别师回家。途中祝英台借物喻情，怎奈梁山伯终未醒悟。梁祝的故事起源很早，许多地方

剧种均有此剧。二人台的《下山》，曲词俚俗，剧中的梁、祝不是温文尔雅的书生，而是粗犷的农民和村姑的形象，具有浓郁的二人台地方小戏的剧种风格。剧本收入1962年内蒙古二人台艺术调查研究委员会编印的《二人台传统剧目汇编》第二集。

**大走西口**　东路二人台传统剧目。剧情与二人台《走西口》大同小异，后为区别剧种改名为《大走西口》。写贫医子弟太春卖花样子，巧遇孙玉莲，二人一见钟情。玉莲思念太春，苦于不得相见，遂依丫鬟之计，卧床装病。孙母焦急万分，奔走求医，并许愿能医好女儿者有求必应。江湖骗子马玉红（绰号摸皮红），假借行医调戏玉莲，被逐出门外。后太春前来，玉莲不治自愈。太春与玉莲婚后不久，家乡大旱，迫于生计，太春随二表弟到口外谋生。1961年由李福奎口述，经王瑞珍等整理改编为《走口外》，剧中人物只保留玉莲和丫鬟小翠，另增加了玉莲父孙朋安。剧情改为太春走西口后，孙玉莲依靠父亲孙朋安苦度时光，王财主久慕玉莲姿色，逼其以身抵债，并伪造书信谎称太春死于口外。丫鬟小翠揭穿王财主的诡计，玉莲与父亲一同逃往口外寻找太春。同年乌兰察布盟文工团首演，导演张大军，唱腔设计王玢，舞台美术设计段鸿恩，演员郝凤英饰玉莲，王淑英饰小翠，段喜全饰孙朋安。1963年参加内蒙古二人台、二人转观摩演出会，获优秀演出奖，郝凤英获表演奖。改编本存乌兰察布盟文化处。



**小丹姑娘**　河南曲剧剧目。编剧郑士谦等。取材于哲里木盟社会福利院劳动模范张玉珍的先进事迹。写幸福院护理员小丹姑娘向雷锋学习，全心全意为孤寡老人服务，常年照料瘫痪在床的蒙古族老人宝音，感动教育了不安心本职工作的护理员娜仁。1964年内蒙古曲剧团首演，导演王自昌，演员周芝华饰小丹，王自昌饰书记，李春祥饰宝音，张宝珠饰娜仁。剧本存河北省承德市文联郑士谦处。

**小尼姑思凡**　二人台传统剧目。又名《小尼姑出家》。内蒙古文化局剧目工作室整理改编，曾士先、苗文琦、席子杰执笔。写父母听信算命先生之言，将女儿送入庵堂为尼。女儿忍受不了孤寂凄凉的生活，羡慕凡间夫妻恩爱，遂逃出庵堂，弃禅还俗。为二人台中小旦一人的独脚戏。原本收入1962年内蒙古二人台艺术调查研究委员会编印的《二人台传统剧目汇编》第一集，改编本收入1959年内蒙古人民出版社出版的名为《走西口》的二人台剧本集及1980年《内蒙古广播》增刊《二人台传统剧目选集》。

**小寡妇上坟**　二人台传统剧目。写年轻寡妇上坟，哭诉丈夫死后自己形只影单，生活艰难。上坟归来，婆家众人迫其再嫁。大伯欲出卖寡妇从中渔利，小叔进行挑逗诱其从己。寡妇明知其心怀叵测，又无法摆脱，唯有哭天告地。演出时为"抹帽戏"形式，旦脚饰寡妇，丑脚以变换帽子的手法兼饰公、婆、大伯、小叔、小姑等多个角色。东路二人台亦有同名

剧目，为多人演出，各饰其角。剧情大同小异，增加了媒婆、泼皮、鬼魂等角色。剧本分别收入内蒙古二人台艺术调查研究委员会编印的《二人台传统剧目汇编》第一集和第四集。

1954 年于瑞卿根据二人台原本改编为《小寡妇》。改编本变“抹帽戏”为多人演出，除保留原本之上坟哭诉、婆家逼嫁等部分情节外，唱词和道白基本上重写，人物也有所增删。突出表现寡妇不畏邪恶、勇于反抗的刚毅性格。将原本中寡妇逆来顺受、为夫守节，改为力排众议，携子出走。改编本于 1955 年由内蒙古前进实验剧团首演，导演于瑞卿，刘金饰寡妇，刘艮威饰小叔，巩启荣饰大伯。演出时吸收了晋剧的“滚白”形式，寡妇上坟时以自由板式边哭边诉，十分感人。在包头市首演时连演十余场，场场满座。1979 年杭锦后旗乌兰牧骑再次公演，一年内演出七十余场。1957 年在庆祝内蒙古自治区成立十周年文艺评奖中获剧本三等奖，并被收入内蒙古人民出版社出版的《二人台剧目汇编》。

**丰州滩传奇**　　二人台剧目。寒松、宝舜、李野根据有关三娘子的民间传说和史料创作。写明代中叶，蒙古土默特部首领阿拉坦汗出征获胜，班师途中遭明军伏击。宗金女扮男装，智退明军，遂被阿拉坦汗册封为哈屯。明宣大总督王崇古致书，倡议罢战言和。阿拉坦汗欣然许之，遣老平章出使大同。明降将赵全破坏议和，暗中指使其党羽伪装明军，途中劫杀老平章。后真相大白，阿拉坦汗再遣宗金出使大同。赵全不甘失败，遂与大同总兵严玉堂勾结，企图加害宗金。在王崇古的帮助下，宗金力挽狂澜，挫败奸谋。议和实现，马市开放，蒙汉和睦，丰州滩上迎来明媚的春光。1982 年包头市地方戏实验剧团首演，同年 12 月参加内蒙古专业艺术团体调演。导演石磊、果然、张景亮，唱腔设计张春溪、陈怀智，配器潘建华、牛根顺，舞台美术设计丁蔚，演员张凤莲、马瑞丽饰宗金，王金林饰阿拉坦汗，刘永胜饰黄台吉，李晓葆饰赵全。

此剧是根据 1982 年内蒙古二人台艺术改革经验交流会的精神，在二人台的基础上创建新剧种的实验剧目。演出时对二人台原有的以单曲体和联曲体为主的唱腔进行规范化，吸收了漫瀚调和蒙古族民间音乐的成份，创立了以“口调”和“楼调”为基础的唱腔。乐队突破了原有的扬琴、四胡、笛子（枚）、四块瓦（竹板）等“四大件”的局限，组成了以民族乐器为主，以西洋乐器为辅的混合管弦乐队。



人物的身段动作也初步程式化，并设计了一些武打场面。这些艺术上的改革和创新，受到观众的欢迎和专家的肯定。该剧应自治区党政领导机关的邀请，为内蒙古民族团结表彰大会进行了专场演出。剧本刊载于包头市文化局主办的内部刊物《剧稿》1982 年第三期。

**王匡醉酒**　　二人台剧目。编剧董发祥。写春耕时扶楼把式王匡恐队长刁

难，不派其扶楼，遂依惯例前去送礼。不料此次队长一反常态，吩咐老婆烫酒炒菜，热情款待。原来生产队即将实行联产责任制，有扶楼技术的王匡身价倍增，受到队长的另眼相看。王匡喝醉了，不敢相信自己地位的突然变化。1982年内蒙古二人台演出队首演，同年赴北京公演。导演董发祥，唱腔设计赵金虎，舞台美术设计寒九，演员霍伴柱饰王匡，温吉祥饰队长，郜锦鲜饰队长妻。剧本存内蒙古二人台剧团。

**王婶卖猪**　二人台剧目。编剧遇厚。写王婶利用王叔当饲养员之便，用自家的小猪偷换生产队的大猪，赶到集市上去卖。为了增加猪的重量，多卖一些钱，临行前王婶加喂了一桶猪食。没想到王叔已在猪食中拌了驱虫药，半路上猪泻肚不止。正在焦急之时，一过路青年兽医相助。王叔追来，认出青年兽医正是未婚女婿。王婶羞愧难言，将猪赶回家中。1978年清水河县乌兰牧骑首演，导演菅明夫，唱腔设计靳富国，演员许燕饰王婶，胡汉惠饰王叔。同年参加内蒙古乌兰牧骑调演，获剧本创作奖和演出奖。剧本存乌兰察布盟文化处。

**无义图**　秦腔传统剧目。写书生文儒家贫，告贷无门，蒙义士焦奎慷慨解囊。文儒在街上受纨袴子弟王定之辱，焦奎再次相助。为感恩，文儒拜焦奎为义兄。文儒进京赴试，得中状元，被招为驸马。焦奎护送李氏进京寻夫，文儒拒认发妻。焦奎好言相劝，文儒老羞成怒，反诬其为寇，命已当县令之王定立案审判。王定不忘焦奎教诲之恩，遂请父亲王丞相予以庇佑，并荐焦奎带兵平南。焦奎班师回朝，再次对文儒苦口相劝，以期其回心转意。文儒死不悔悟，焦奎命属下以暗镖杀之。1957年巴彦淖尔盟秦腔剧团首演。同年参加内蒙古首届戏曲观摩演出会，获剧目三等奖，演员宋云山饰文儒获表演二等奖，沈澄元饰王定获表演三等奖。剧本存内蒙古艺术研究所资料室。



**水浒记**　北路梆子剧目。项在瑜根据王玉山口述传统剧目《杀楼》、参考许自昌明代传奇《水浒记》及小说《水浒传》改编。写梁山泊首领晁盖派刘唐至郓城下书，请宋江上山聚义。宋江恐事泄露，领刘唐至酒楼议事，饭后急遣刘唐回山。宋江回县衙途中遇阎婆，被强拉至乌龙院，倒锁于其女阎惜姣房中。次日，宋江误将梁山书信失落，被阎惜姣拾得。宋江索要书信，阎惜姣百般要挟，宋江一一应允。不料阎惜姣出尔反尔，仍要鸣官。宋江忍无可忍，将其杀死。阎婆告状，宋江发配至江州。一日，宋江浔阳楼独酌，心中郁闷，壁上题写反诗，被州府拿去审问，判为死刑。押牢节级戴宗连夜送信，请来梁山泊英雄劫法场，救宋江上梁山。改编本对传统剧目《杀楼》中的一些猥亵词句做了较大的删改，突出了宋江的宽厚

和阎惜姣的刁悍性格，增加了剧中首尾情节，使之成为一个完整的本戏。



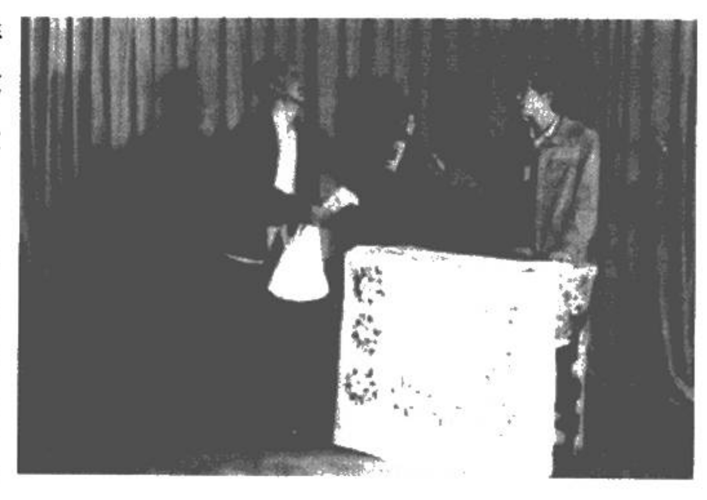
此剧行当齐全，文武兼备。1961 年由包头市晋剧一团首演。导演张建勋，舞台美术设计赵伯超，演员王玉山饰阎惜姣，周陈贵饰宋江，丁耀辰饰黄文炳，王玉玺饰蔡九知府。《杀楼》亦可单折演出，为王玉山代表剧目之一。后来，包头市晋剧二团也排练演出，为两团长期保留剧目。《杀楼》(后改名《杀惜》)发表于 1980 年包头市文化局主办的《剧稿》(内部刊物)第二辑。

**气壮山河**　京剧剧目。编剧石万英。取材于杨植霖写的革命回忆录《王若飞在狱中》。写二十世纪三十年代，中国共产党派李亦农来绥远省发动蒙汉人民参加抗日斗争。由于叛徒出卖，亦农被捕。在监狱中和法庭上，亦农大义凛然，慷慨陈词，宣传中国共产党团结抗日的主张。在亦农革命精神的感召下，绥远地区的蒙汉人民进一步觉悟，勇敢地投身于抗日斗争的洪流之中。1965 年内蒙古京剧团首演，导演东来，音乐设计王威、李志芬、任虹，唱腔设计方振铎、张舜华、孙敬民，舞台美术设计寒九，演员袁斌、刘玉麟分饰前后李亦农。同年参加内蒙古革命现代戏观摩演出会，继而在呼和浩特演出四十余场。7 月，赴太原参加华北地区京剧现代戏观摩演出会，改由李小春饰李亦农。在太原演出时，曾听取了马连良、裘盛戎、张君秋等京剧名家的意见。1978 年经过再次修改和排练，参加自治区专业文艺会演，获创作、导演、表演、唱腔设计等多项奖励。1981 年获内蒙古文学、戏剧、电影创作评奖二等奖。剧本存内蒙古艺术研究所资料室。



**分粮**　东路二人台剧目。编剧张尚国。写秋收后生产队会计王义平按工分分粮，常来喜平日很少出工，只分得二斤半小麦。来喜得知女儿梅梅与义平正在恋爱，遂以未来岳父的身份强求多分一些，遭到拒绝。来喜恼羞成怒，阻挠女儿的婚事。梅梅与义平好言相劝，来喜见大锅饭吃不成了，只得认错。1978 年兴和县乌兰牧骑首演，导演赵德厚，演员赵天昌饰常来喜。同年参加乌兰察布盟乌兰牧骑会演，演员武利平饰常来喜，由于成功地塑造了这一富于喜剧色彩的老农形象，在自治区崭露头角。剧本发表于内蒙古文化局主办的

《北国影剧》1981 年第二期、内蒙古群众艺术馆主办的《鸿雁》杂志 1981 年第二期，同年获内蒙古文学戏剧电影创作评奖三等奖。(见右图)



**风云穆仑山**　晋剧剧目。编剧张永昌。写民国二十八年(1939)秋，日军侵入绥远省。中国共产党派干部马进原到大青山一带发动蒙汉群众，开展抗日斗争。国民党女特务李醉春化名舍勒马，唆使东官府投降日寇。马进原依靠群众，与牧民苏赫共同组建蒙汉游击队，并争取东官府的米德格梅林及其子哈森章盖，壮大抗日力量，粉碎了敌人的阴谋。1964 年四子王旗晋剧团首演，导演曾兆灵，演员杨存柱饰马进原，蓝文威饰苏赫，任金梅饰梅林。同年参加乌兰察布盟现代戏会演，获演出一等奖。剧本存乌兰察布盟文联。

**凤台关**　晋剧传统剧目。事见《新五代史·汉本纪》。写五代时，后汉乾佑王命慕容彦超镇守凤台关。郭彦威起兵称帝，兵临关下。慕容年迈多病，不能迎战。其妻张月英替夫巡城，关得不破。后因慕容之妾姚玉莲与儒将私通，献关降敌，慕容被掳。月英力战寻夫，终不屈而死。此剧为刀马旦应工戏，是王治安(凤凰旦)的代表剧目。1957 年呼和浩特市晋剧团在内蒙古第一届戏曲观摩演出会上演出此剧，获优秀演出奖，王治安获表演一等奖。剧本收入中国戏剧出版社 1959 年出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》。



**方四姐**　二人台剧目。编剧苗文琦。原为民间传说，在内蒙古西部地区流传甚广。剧本根据二人台艺人计子玉口述，以及手抄本《方四姐》鼓词改编。写清末寡妇于婆之养子保童去董家庄观灯，路遇贫女方四姐，慕其美貌，归家后相思成疾。于婆为慰保童，将四姐买来与之成亲。四姐与保童婚后感情甚笃，引起于婆的妒意，对四姐百般刁难。保童生性懦弱，不敢抗争。四姐不堪虐待，悬梁自尽。于婆恐怕事发，将



四姐尸体连夜入棺，停灵于城隍庙内。事为赌徒刘三所知，前去盗棺，不料开棺后四姐遇风苏醒。四姐之舅任醉生路过庙前，听到四姐哭诉不幸遭遇，怒不可遏，邀集三亲六友将于家捣毁，为四姐伸冤报仇。该剧为中华人民共和国成立后第一个创作的二人台大型剧目，对二人台由一丑一旦的民间小戏向多人演出的地方戏发展具有重要意义。1953 年包头市民间歌剧团首演，在社会上引起轰动，每日两场，连演三月余。许多农民不顾天寒地冻，往返数十里赶车到城里看戏。首演时任秀英饰方四姐，樊六饰于婆，其他演员还有宋汉平、菅四、刘瑞卿、任小凤等。樊六所饰于婆，将其蛮横和凶残表现得淋漓尽致，一时于婆成为家喻户晓的人物。此剧后为自治区内外许多二人台剧团上演，成为久演不衰的保留剧目。剧本收入中国戏剧出版社 1959 年出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》。



**巴林怒火**　京剧剧目。编剧孙珑。根据斯琴巴图讲述的故事创作。写清代光绪年间，昭乌达盟巴林左旗执政王东赫尔出身低微，受到王爷额其尔和其他贵族的歧视。额其尔及王府总管巴彦梅林对奴隶残酷压榨，肆意杀戮。奴隶番岱忍无可忍，团结主持正义的杭赉梅林，带领蒙、汉奴隶揭竿而起。起义奴隶利用两府之间的宿怨，里应外合，攻王府，杀巴彦，除王爷。巴林草原上燃起反抗暴政的熊熊烈火。该剧为内蒙古较早用京剧表现蒙古族牧民生活和斗争的剧目，在唱腔和表演方面吸收了蒙古族音乐舞蹈的艺术成分，具有鲜明的民族风格和地方特色，在自治区内外产生了较大影响。1959 年昭乌达盟京剧团首演，导演孙珑，唱腔设计周滨、许德清，舞蹈及武打设计尹振声、马福春，舞台美术设计杨弼臣、王芷岚，演员牛炳印饰番岱，马官春饰根布尔，尹振发饰阿尔斯楞，陈祥饰铁木尔，孟幼冬饰大叔，李月兰饰妈妈，张晓霞饰乌日娜，孙珑饰杭赉，王俊祥饰阿拉坦，尹振声饰额其尔。同年参加内蒙古专业艺术团体会演获优秀演出奖。此剧曾为评剧、汉剧、越剧、晋剧、河北梆子等剧种移植演出。剧本发表于中国剧协内蒙古分会主办的《内蒙古戏剧》1963 年第一期。



**玉棋子**　晋剧传统剧目。刘兴德口述，张文秀改编。写西周太师葛成龙以向邻邦讨还国宝玉棋子为由，意欲独揽兵权，其阴谋被镇国大将黄辅国揭穿。葛怀恨在心，诬告黄蓄意谋反。幽王大怒，下令抄斩黄门。黄幸得内侍贾荣及亲翁苏云章之助，携家出逃，后为追兵驱散。黄滞留西

夷，夫人及子添寿藏身苏府。一日，添寿与未婚妻凤兰以国宝玉棋子对弈，因争棋而口角，凤兰失言说出黄家祖先反五关之事。黄夫人闻讯后恐累及亲家，连夜逃出苏府，苏追寻劝回。葛探知黄匿于西夷，领旨征讨，并下令调苏之幼子敬武从军。敬武年幼，凤兰女扮男装代弟从戎，添寿假扮马僮共往。兵至西夷，黄与子媳阵前相会，合力生擒葛贼。幽王查明真相，赦免黄家，遂与西夷修好。改编本删去原本中黄在西夷被招驸马事，将西宫葛妃改为正面人物，将添寿代敬武参军改为凤兰女扮男装代弟参军。1957 年包头市晋剧二团首演，导演张文秀，演员周陈贵饰黄辅国，孔月卿饰苏凤兰，李玉梅饰黄添寿。同年参加内蒙古首届戏曲观摩演出会，获剧目三等奖、优秀演出奖、导演二等奖、舞台美术三等奖，演员分获一、二、三等奖。剧本存包头市晋剧团。

**击鼓骂曹**　北路梆子传统剧目。写三国时孔融荐谋士祢衡于曹操，曹操不以礼相待，祢衡反唇讥骂。曹操大宴群臣，令祢衡为鼓吏以辱之，祢衡遂击鼓骂曹。曹操乃遣祢衡往说刘表，借刘表之手杀之。此剧为邓有山（舍命红）代表剧目之一，乃高文翰（说书红）亲授。击鼓时所奏“夜深沉”曲牌，幽雅动听。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。



**打金枝**　北路梆子传统剧目。又名《满床笏》。事见赵璘《因话录》及《隋唐演义》第九回。写唐汾阳王郭子仪寿诞，七子八婿前去拜贺，唯六子郭暧之妻升平公主恃贵不至，郭暧怒打之。公主哭诉于唐王，郭子仪绑子上殿请罪。唐王念郭子仪功高，不但未加罪于郭暧，反将其官职晋升三级，并嘱沈后劝其夫妻和好。此剧红、黑、生、旦、丑行当齐全，“耍宫”、“劝宫”等重点场子唱做并重。全剧场面宏大，一向为戏班每至新台“亮”演员、“亮”戏箱之剧目，也为喜庆佳日必演之剧目。中路梆子亦有此剧。1955 年呼和浩特市晋剧团康翠玲、宋玉芬、杨盛鹏等曾灌制此剧唱片。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。中国戏剧出版社 1959 年出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》收入此剧。



**打金钱**　二人台传统剧目。写马立渣家贫，以打金钱莲花落为生。一日，马见街上宝棚（赌局）内有客商吃酒行赌，欲往卖唱，聊以糊口。马返回家中，与妻演习一番，边打边唱。此剧为二人台“带鞭戏”的代表性剧目，表演时载歌载舞，有霸王鞭、扇子、手绢等各种

技巧。民间向有“打不完的金钱”之说，常以《打金钱》一剧演得是否精彩衡量二人台演员的身段功夫如何。原本结构松散，马立渣夫妻相互插科打诨，多有庸俗趣味。唱词中脱离剧情表述古人故事，曲艺说唱痕迹较重。1953年在绥远省民间文艺学习会上，任万宝、霍世昌、席子杰等对《打金钱》进行整理改编，删除原本的枝蔓，通过马立渣夫妻演习打金钱，表述封建社会中的人情冷暖和世态炎凉。同年刘全、刘艮威代表绥远省在全国民间音乐舞蹈会演上演出此剧。1955年在内蒙古民族民间音乐舞蹈戏剧观摩演出会上，获作品二等奖，刘艮威饰马立渣获演员一等奖，刘全饰马妻获演员二等奖，姚士英获导演奖。1959年收入中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》。1963年11月，包头市民间歌剧团在内蒙古二人台、二人转观摩演出会上演出《打金钱》，饰演马立渣和马妻的色楞道尔吉和杜荣芳表演有所创新，在舞蹈中首次运用“双鞭”、“双帕”和“双扇”，在演唱中加入了伴唱。1964年1月，随内蒙古二人转、二人台汇报演出团赴京演出，受到首都观众的好评。此剧已成为各二人台剧团的保留剧目，也是艺术学校训练二人台演员基本功的教学剧目。原本收入1962年内蒙古二人台艺术调查研究委员会编印的《二人台传统剧目汇编》第三集。





**打銮驾**　中路梆子传统剧目。写包拯奉旨陈州放粮，并查办国舅马龙尅扣赈粮之案。马妃恐其兄受包公惩处，借得太后半副銮驾，途中阻挡。包公连避数次，马妃连连阻拦。包公识破其奸，怒打銮驾。此剧为净脚及小旦做工戏，场面宏大，为经常上演剧目。北路梆子、京剧等均有此剧目。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。

**打樱桃**　二人台传统剧目。写一对农村青年男女相约上山打樱桃，一路上互叙思恋之情，发誓永不变心。唱词形象生动，全剧富于生活情趣和乡土气息。原本结构松散，有的唱词道白低级庸俗。1953年在绥远省民间艺人学习会上，由席子杰、霍世昌、李野、尉晨光、刘拉拉、高四、王三忠、王虎印、吴新民等人集体改编，删除原本的枝蔓，集中表现一对恋人间的相互思念之情，唱白相间，词句工整，适于“带鞭戏”载歌载舞的表演特点，成为二

人台剧团经常演出的保留剧目。原本收入1962年内蒙古二人台艺术调查研究委员会编印的《二人台传统剧目汇编》第一集。改编本收入1954年绥远省戏曲审定委员会和绥远省群众艺术学校编印的《春节演唱材料》第七集，中国戏剧出版社1959年出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》，1980年编印的《二人台传统剧目选编》(《内蒙古广播》增刊)。



**巧巧和亮亮**　二人台剧目。编剧石峥嵘。写农村青年巧巧和亮亮相爱。一日，亮亮听信谣传，误认为巧巧在城里另找对象，心灰意冷。后经巧巧相劝，误会消除，二人和好如初。1982年伊金霍洛旗乌兰牧骑首演，导演蓝进城，唱腔设计奇陆，舞台美术设计蓝进城，演员尚春桃饰巧巧，李文锦饰亮亮。同年参加伊克昭盟乌兰牧骑会演获剧目一等奖和演员一、二等奖。剧本发表于内蒙古文化局编辑出版的《北国影剧》1982年第四期。



**龙蛇镇**　道情传统剧目。写东汉刘秀听从近臣邓禹圆梦，化名金和，微服私访，物色战将和嫔妃。刘秀行至龙蛇镇，宿于一客店。是时王莽通令缉拿刘秀，店主李达上街巡更。李达之妹英姐夜不能寝，院中散心，隔窗认出房内店客正是刘秀，两人一见钟情。英姐将刘秀引至绣房，暗结凤鸾，为嫂王氏所窥。王氏唤回李达，护送刘秀越墙而逃。刘秀临别时允诺，日后登基定接英姐及兄嫂到宫中安享荣华富贵。此剧为内蒙古西部农村道情班社经常演出剧目之一。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。



**北疆烈火**　京剧剧目。编剧李凤阁、史宝珊。写抗日战争时期，汉族魏铁匠与蒙古族青年巴特尔、恩和打制三把宝刀，上铸三星，歃血为盟。在一次与日军的战斗中，因寡不敌众，三人壮烈牺牲。十年后，魏

铁匠之女魏华受上级指示，率冀东游击队到草原组建骑兵团。在与国民党反动派的战斗中，魏华、巴特尔之子巴雅尔及恩和之女阿蓉，经过寻刀、对刀、合刀，重建父辈的战友情谊。1980年昭乌达盟京剧团首演，导演朱春来、孙敬民、李仲鸣，唱腔设计孙敬民，配器张守忱，舞台美术设计寒九、赵文阁，演员曹毅林饰魏华，吴国瑞饰巴雅尔，毛常青饰阿蓉，牛炳印饰山木，郭玉琴饰其木格。剧本存昭乌达盟文化处。（见上页下图）



**田寡妇养鸡**　二人台剧目。编剧赵久青。写农村实行联产责任制，田寡妇养鸡致富，却又心有余悸，恐怕再搞运动时挨整。二道贩子乘机造谣，欲低价收购田寡妇养的鸡。未过门的媳妇玉秀登门看望田寡妇，发现二道贩子正是自己的舅舅，遂痛斥其骗人行径，将鸡索回。1980年乌拉特中旗乌兰牧骑首演，导演邹兰英，唱腔设计永清，演员刘春华饰田寡妇，斯琴饰玉秀。同年参加巴彦淖尔盟文艺会演，获优秀剧目奖。剧本发表于内蒙古群众艺术馆主办的《鸿雁》杂志1981年第三期。

**白虎鞭**　晋剧传统剧目。龚存良口述，晓朱整理改编。写列国时楚平王无道，父纳子妻。十二年后，平王寿诞，子芈建拜贺，宫门遭阻。芈建听其妃马昭仪诉说前情，始知系费无极设计李代桃僵，怒不可遏，欲闯宫杀之。平王令斩芈建，满朝哗然。上大夫伍奢及其子伍尚痛斥平王，惨遭杀戮。平王令芈单、养由基兵发樊城，缉拿伍奢次子伍员，适逢芈建遗孀马昭仪母子亦逃亡至此。伍员扶弱救孤，率部迎战。养由基与伍员有师徒之谊，乃赠白虎鞭助战，掩护伍员、马昭仪母子突围而去。原剧为花脸应工，前后兼饰伍奢、养由基两个角色。改编本以伍员（须生）为贯串全剧的主要人物，发挥主要演员文武兼备的特长。同时对全剧的场次、唱词和念白进行了整理加工，生、旦、净、丑行当齐全，唱、做、念、打并重。1957年伊克昭盟晋剧团首演，导演晓朱，唱腔设计白珺，舞台美术设计边金刚，演员张金玲饰伍员，牛贵饰伍尚，弓存良饰伍奢，霍金秀饰芈建，张玉凤饰马昭仪，牛志德饰楚平王，王怀玉饰费无极，祁菊珍饰无祥公主。同年参加内蒙古首届戏曲观摩演出会，获剧目一等奖、导演二等奖、优秀演出奖和舞台美术三等奖，主要演员张玉玲获演员一等奖。剧本1958年由内蒙古人民出版社出版，次年收入中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》。

**白依玛**　蒙古戏剧目。编剧达·桑宝、包玉林、布仁朝克图、苏·道尔基扎布、占布拉卓木朝。根据镶黄旗蒙古族女烈士白依玛的事迹创作。写民国三十六年（1947）察哈尔

盟镶黄旗草原，国民党军队活动猖獗。女牧民白依玛协助中国共产党地下组织发动群众，筹集物资，支援解放战争。由于叔父告密，白依玛被捕。面对敌人的刑讯，叔父的诱降，白依玛坚强不屈。为了不暴露地下组织，白依玛阻止同志们营救自己。敌人从白依玛嘴里未得到任何东西，惨无人道地割其双乳。白依玛壮烈牺牲的事迹传遍草原，广大牧民对国民党反动派展开了更坚决的斗争。1982年镶黄旗和正厢白旗乌兰牧骑联合首演，连演二十二场，在牧民中引起强烈反响。导演达·桑宝、贡嘎，作曲达·桑宝、江木彦苏荣、苏和，舞台美术设计道尔吉扎布，演员张思玛饰白依玛，占布拉卓木朝饰博乎，贡嘎饰焦司令，贺希格饰朝日吉喇嘛，达里玛饰阿妈。剧本存内蒙古艺术研究所资料室。

**白塔风云**　评剧剧目。编剧马耀宗、姜翔鹏。写清末汉族青年陈少全与蒙古族姑娘其木格在白塔下约会，互赠定情物。打猎归来的王府少爷色旺路过，对其木格百般调戏，陈少全奋起反抗。其木格之兄、王府卫队队长特古斯赶到，将陈少全带往王府。王爷官布训斥色旺无礼，将陈少全释放。官布之侄桑杰勾结伪装成活佛的沙俄间谍煽动分裂，遭到官布严词拒绝。假活佛害死官布，窃取王府印鉴，伪造文告，挑起蒙汉冲突。其木格夜渡辽河，向牧民群众出示福晋手谕，揭穿敌人的阴谋。在特古斯、陈少全的带领下，蒙汉群众高举义旗，抵御外侮，维护祖国统一。1980年开鲁县评剧团首演，导演姜翔鹏、杨仁富，演员于秀贞、张淑兰、路子忠、杨仁富、马振刚、梁君。同年参加哲里木盟专业文艺汇演，获创作、演出一等奖。剧本存哲里木盟文化处。

**瓜田会**　东路二人台剧目。编剧张志良。写农民张进财好吃懒做，夜晚偷摘生产队的番瓜，被老耿叔发现。张逃跑途中，巧遇儿子振华与王寡妇之女春兰树下约会，继而又碰上王寡妇追寻春兰。张将瓜藏于衣内，佯装过路孕妇。老耿叔和王寡妇夜中看不清楚，误以为真，上前搀扶张。张慌乱中将瓜掉在地上，当众出丑，羞愧难言。1963年乌兰察布盟文工团歌剧队首演，导演张志良，唱腔设计王登云、云凤林，舞台美术设计段鸿恩，演员段喜全饰张进财，张云良饰老耿叔，郭培仁饰王寡妇，傅国林饰振华，张召兰饰春兰。同年参加内蒙古二人台、二人转观摩演出会。剧本存乌兰察布盟文化处。



**宁武关**　北路梆子传统剧目。写明代武将周遇吉镇守代州，为李自成义军所破。周遇吉突围后回宁武关为母庆寿，母令其出城与李自成决战。周遇吉去后，母又逼媳孙自尽，火烧宅邸，全家尽节。周遇吉阵前被乱箭射中，自刎而死。此剧为须生武打戏，有梢子功及

彩火功，为周陈贵代表剧目之一。中华人民共和国成立后曾被禁演。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。

**写状**　晋剧传统剧目。又名《桂枝写状》。为《贩马记》之一折。写陕西褒城李奇外出贩马，其续妻杨三春与地保田旺私通。李奇的子女保童和桂枝不堪继母虐待，被迫出走。桂枝路遇客商刘志善，被收为义女，并许配赵宠为婚。李奇返家，追问子女下落，杨氏佯称病死。李奇疑惑，盘问丫鬟。丫鬟不敢以实相告，自缢而死。杨氏伙同田旺诬告李奇逼奸，致丫鬟以死命。县令胡敬受贿，将李奇打入死囚。赵宠赴试中第，受命接任褒城县令。一日，赵宠下乡劝农，桂枝在府中夜闻哭声，提问后方知父亲蒙冤在押。赵宠归来，桂枝哭诉冤情，求其代书诉状。次日，桂枝女扮男装，至新任巡按处投状鸣冤，不料新任巡按正是胞弟保童。李奇冤案得以昭雪，全家团聚。《写状》为小旦、小生戏，写状时赵宠与桂枝相互戏谑，颇具生活情趣。京剧、梆子等剧种都有这一剧目。中路梆子（晋剧）和北路梆子经常上演《写状》，为本戏《贩马记》的一折。手抄本存呼和浩特市晋剧团。

**对菱花**　满族八角鼓戏剧目。关润霞根据老艺人洪吉庆口述八角鼓岔曲《二姑娘害相思》和《王干妈探亲》编剧。写清明时节，柳绿桃红，王明郊外游玩，与贺巧兰相遇。二人一见钟情，私订婚约。后王明未及时托媒求亲，巧兰相思成疾。王干妈闻讯前来探视，欲请医生，巧兰阻拦。后又占卦，预卜不祥。巧兰不信天命，佯装疯癫，抗拒兄嫂逼婚。后在王干妈的帮助下，王明与巧兰喜结良缘。



此剧在八角鼓演唱的基础上，进一步丰富故事情节，着力塑造舞台人物形象，为创建满族戏曲剧种作了初次尝试。1954年呼和浩特市新城区满族八角鼓业余剧团首演。同年参加呼和浩特市业余文艺会演。1955年参加内蒙古首届民族民间音乐舞蹈戏剧观摩演出大会，获演出奖。1957年获内蒙古自治区成立10周年文艺作品评奖三等奖。剧本收入中国戏剧出版社1959年出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》，1962年中国戏剧出版社出版的《少数民族戏剧选》。

**老少换妻**　道情传统剧目。写书生冯元宝奉母命外出娶亲，宿于一客店。店主周六见利忘义，以偷梁换柱之计，将七十八岁的婶母贾氏卖于冯元宝。回家途中，冯元宝揭开新娘盖头，发现并非原来所相看的姑娘，遂折回欲找周六退亲。返途夜宿，在客店遇另一对年龄不相当的新婚夫妇。新郎李品箫年近八旬，新娘陈桂花年方十七。是夜，陈桂花因父母包办婚姻，欲悬梁自尽，为贾氏所救。贾氏与店主张三策划换妻之计。冯元宝修改婚约，携

陈桂花逃去。李品箫发现新娘被换，追上冯元宝和陈桂花，将其扭送官府。县令升堂，验看婚约，案断贾氏归李品箫，冯元宝与陈桂花结为夫妻。1959年巴彦淖尔盟文工团在内蒙古专业艺术团体会演中演出此剧，获优秀演出奖。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。

**在路上**　二人转剧目。编剧鞠洗玉、李怡。写张永昌和老伴去商店为儿子购置婚礼用品，途中犯了烟瘾，老伴劝阻吸烟，两人相持不下。玉娥路过，向张永昌宣传林区防火的重要性。交谈中玉娥得知两位老人正是未婚夫的双亲，表示要婚事新办，随老人欢欢喜喜地一同回家。1964年喜桂图旗曲艺团艺术队首演，导演张焕来，演员刘凤阁饰张永昌，宁英环饰张妻，贾柏青饰玉娥。同年参加呼伦贝尔盟现代戏观摩演出会。剧本存呼伦贝尔盟文化处。

**夺枪**　二人台剧目。李野根据郭鹏搜集的革命故事《女八路夺枪》改编。写抗日战争时期，游击队女战士小梅花以货郎担为掩护，侦察敌情，传递情报。一日行至岔路口，小梅花被伪保安团的张老黑和卞老二拦截。小梅花假意惊慌跌倒，将银圆散落在地，趁两个匪徒争夺银圆之际，缴了他们的枪支。1963年包头市民间歌剧团首演，导演韩瑛，唱腔设计迎春、韩瑛、春溪，演员乔玉莲饰小梅花，张合开饰刘公道，赵萌饰卞老二，赵恩亮饰张老黑。剧本发表于中国戏剧家协会内蒙古分会主办的《内蒙古戏剧》1964年第一期。

**达那巴拉**　蒙古戏剧目。阿·敖德斯尔、特·其木德道尔吉根据内蒙古东部同名叙事民歌改编。写民国初年科尔沁草原，青原牧民达那巴拉与金香姑娘相爱。两人在湖边约会，被路过的统领之子巴拉登窥见。巴拉登垂涎于金香的姿色，管家巴拉珠带人前往逼婚。达那巴拉在牧民的帮助下，营救金香出逃。巴拉登率兵追赶，达那巴拉边走边战，后弹尽而被击中。金香悲痛欲绝，坠崖殉情。1964年内蒙古民族剧团首演，导演孟和，作曲美利其格，指挥德米德，舞台美术设计耶拉，演员拉西尼玛饰达那巴拉，包淑贞饰金香，敖德布饰普力吉，格日勒饰斯日吉玛，孙喜饰巴拉登，舍旺饰达瓦，阿戈旺饰巴拉珠。剧本存内蒙古民族剧团。

**光棍娶妻**　东路二人台剧目。编剧李兰波。写牛记豆腐店在“割尾巴”时期被砸烂，牛家兄弟一贫如洗，未能成家。中国共产党十一届三中全会后，豆腐店重新开张，牛家勤劳致富。邻村姑娘喜妹爱上牛二，以换豆腐为名前来试探。花嫂曾与牛大相爱，后被迫另嫁，今已守寡，也前来重温旧好。花嫂识破喜妹心事，避于门外。喜妹拿出亲手做的鞋，以表心迹，花嫂进门说合。牛二道出牛大一直思恋花嫂的真情。有情人终成眷属，兄弟俩各得所爱。全剧重在写情。“门里门外”一段戏，



表现花嫂欲进又止，进退两难的复杂心情，演出时十分感人。喜妹的"金格棱棱的黄豆一灿灿明"一段唱，具有浓郁的东路二人台唱腔特色，在群众中广为传唱。1980年兴和县乌兰牧骑首演，导演莫寄尘、赵德厚、张大军，唱腔设计高步成，舞台美术设计董志洲、范德功，演员王风云饰喜妹，王发饰牛二，宋敏风饰花嫂，李俊德饰牛大。1982年参加全自治区乌兰牧骑调演，获演出奖、表演奖和剧本奖。剧本发表于内蒙古群众艺术馆主办的《鸿雁》杂志1981年第一期，同年获内蒙古文学戏剧电影创作评奖二等奖。该剧是内蒙古人民广播电台和电视台经常播出的节目，也是东路二人台剧团的保留剧目。

**当皮箱**　大秧歌传统剧目。写当铺李掌柜在街上闲逛，遇王五之妻桂花，见其貌美，百般调戏。桂花回家诉与王五，两人拟计报复。桂花将李掌柜诱至家中，假意调情。李掌柜欲行非礼，王五与其叔突然闯入，桂花将李掌柜匿于皮箱之中。王家叔侄将皮箱抬至当铺，要求当银三百两。帐房先生欲验皮箱所装何物，王五不允，并以焚箱相胁。李掌柜箱内呼救，当铺只得如数付银。此剧为内蒙古西部农村大秧歌班社常演剧目之一。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。

**曲折的婚礼**　晋剧剧目。编剧阎甫、长岐、爱君。写草原研究所老专家李南竹在"文化大革命"中含冤而死，其独生女儿李世华与未婚夫伊河巴雅尔继承父辈遗志，培养出优良牧草"乌兰一号"。原所长何一丁是李南竹的妻兄，复职后着手为其平反昭雪。何一丁之子何宁，为了掩盖打死舅父的罪行，极力向表妹生华表白爱情。生华对何宁早有怀疑，但恐姑父和姑母承受不了打击，一直缄口默言，又怕伊河巴雅尔遭何宁暗算，遂于婚礼前夕忍痛解除婚约。何一宁终于查清事情真相，与妻李萍将儿子送交法庭。1978年包头市晋剧团首演，导演石磊、爱君、侯德利，唱腔设计张道德、陈怀智、傅春祥，舞台美术设计高洪鹏、李瑛，演员有田万英、刘永胜、王金林、王秀梅、白凤兰、郭月莲等。同年参加内蒙古专业艺术团体会演，获演出奖、创作奖、舞台美术设计奖。剧本1979年由内蒙古人民出版社出版单行本。



**回关南**　东路二人台传统剧目。写民国十八年(1929)，口外遭灾。长工米二贵无以养家，忍痛将妻子卖给人贩子。米二贵携子到火车站与其妻话别，妻子痛不欲生，随人贩子回到关南。此剧为东路二人台艺人根据自己亲身经历编演，生动地表现了破产农民妻离子散，生离死别的悲惨情景。每当在农村演出时，常常引起"走西口"农民的共鸣，台上台下哭

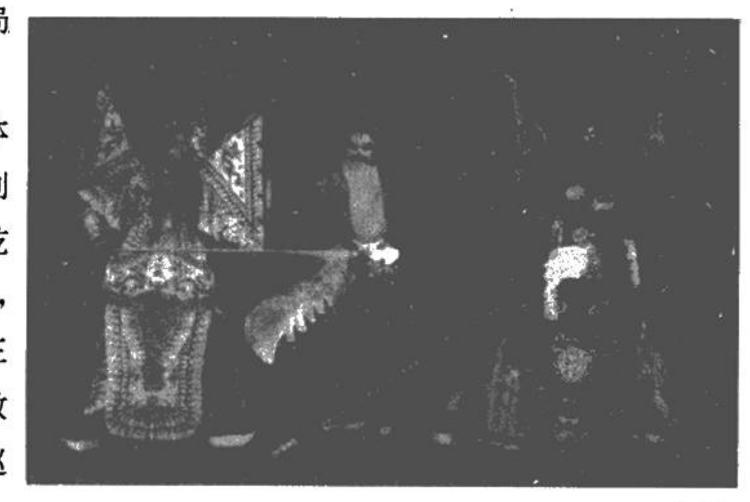
成一片。中华人民共和国成立后，此剧很少演出。剧本收入内蒙古二人台艺术调查委员会1962年编印的《二人台传统剧目汇编》第五集。(见右图)



**血手印** 北路梆子传统剧目。源于南戏《林招德》。项在瑜根据王玉山口述本改编。写王春华之女王桂英与林佑安之子林招德青梅竹马，自幼订亲。王春华暴富后悔婚。王桂英约林招德夜来花园，赠其银两。不料送银丫鬟被府内厨师杀死，夺去银两。林招德至花园被尸体绊倒，惊慌离去，回到家中将手沾血迹留于门上。王春华贿赂县令，将林招德屈打成招，被判死刑。桂英法场祭夫，路遇林佑安，剖明心迹。临刑时包公复审，终使案情大白，真凶被诛，王桂英和林招德的婚事得以成全。原本中王桂英和林佑安的性格均不鲜明。退婚一场，林佑安屈于王春华的胁迫，写下退婚约。王桂英生祭林招德，乃为林佑安所迫。行刑时因林招德头上爬满苍蝇，县令不敢问斩方送包公衙门复审。全剧结构松散，过场戏和水词甚多。改编本做了较大修改，结构和唱词基本重新安排和撰写，以《闹府》、《路遇》和《祭桩》为重点场。其中《祭桩》可做单折戏演出。1960年包头市晋剧一团首演，导演张建勋、王玉山，演员王玉山饰王桂英，周陈贵饰林佑安，丁耀辰饰知县，王玉玺饰王春华。1961年曾在山西忻州、太原等地巡回演出三百余场，场场爆满，为王玉山代表剧目之一，又为剧团保留剧目。后包头市晋剧二、三团也移植演出。剧本存包头市文化局戏剧创作评论室。



**血染长平** 京剧剧目。集体创作，朱绍斌执笔。取材于《东周列国志》。写战国时，秦昭襄王命王龁统兵进攻赵国。赵将廉颇固守长平，相持四月之久，秦兵寸步未进。秦王改任白起为帅，并派人潜入赵国散布流言。赵王以赵括接替廉颇。赵



母知子骄傲自满，不堪为将，力劝辞本。赵括不从。赵母上殿动本，请赵王另谋良将。赵王不纳忠言，固执己见。赵括率兵至长平，不听廉颇及冯亭劝阻，拔营与秦兵鏖战。秦兵佯败，赵括挥师追击，中白起诱敌之计，陷入重围，全军覆没，赵括亦中箭身亡。1957 年海拉尔市京剧团首演，导演逯林鹏，演员逯林鹏饰赵括，王啸生饰赵母，于鸿庆饰廉颇。同年参加内蒙古首届戏曲观摩演出会，获剧目一等奖，表演二等奖和演出奖。剧本收入中国戏剧出版社 1959 年出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》。

**血案**　蒙古戏剧目。编剧周戈。原为歌剧，后由孟和巴特译成蒙语，用蒙古戏形式演出。写抗日战争胜利后，绥远地区的国民党军队为扩充反共力量，抢先收编伪蒙疆军队。原伪蒙疆军队士兵巴根不堪忍受民族歧视和压迫，在八路军的帮助下逃回家乡。不料，家乡遭到国民党军队的劫掠。房舍被焚，马匹被抢，老父被打伤，巴根又被掳走。经八路军再次营救，巴根脱离虎口，并毅然参加革命队伍，在中国共产党的领导下走上民族解放的道路。1946 年内蒙古军政学院文工队在张家口首演，导演周戈，唱腔设计刘佩欣，演员孟和巴特、嘎鲁、金花、乌恩、孟和等。此剧曾深入察哈尔盟牧区多次演出，在蒙古族群众中引起强烈反响，许多蒙古族青年看了演出后纷纷参军。剧本存内蒙古歌舞团。



**杀宫**　北路梆子传统剧目。又名《汴梁图》。写五代时汉隐帝宠爱苏妃，苏妃之父苏逢吉设家宴，请帝妃临幸，暗设伏兵欲杀帝篡位。皇后柳瑞莲识破其奸，劝阻隐帝赴宴，不从。席间苏逢吉果然动手，幸亏柳后及时遣将援救，隐帝方得脱险。苏逢吉被斩。柳后不顾隐帝庇护，怒杀苏妃。此剧为刀马旦、小旦和须生做工戏。包头市晋剧团刘玉香演出此剧，有跳椅子等绝技，曾在 1981 年包头市中青年演员会演中获奖。中路梆子亦有此剧目。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。



**闯关**　评剧剧目。编剧王念赤。取材于吉雅泰撰写的革命回忆录《三闯山海关》。写抗日战争时期，女交通员刘辉秘密传递中共中央重要文件。敌人探知消息后，封锁所有出关道路。蒙古族游击队员刚格尔假扮活佛，智闯关卡，与刘辉在召庙中接头。刚格尔在战斗中英勇牺牲，表弟白音那受其感召，脱下袈裟，加入抗日游击队。1963 年乌兰察布盟评剧团首演，并在自治区内外巡回演出。集宁市晋剧团 1964 年移植演出。剧本存乌兰察布盟文化处。

**阳春三月**　评剧剧目。鲁殿华根据李凤阁同名话剧改编。写城市青年杨春来下乡务农，试验科学养猪。在试制饲料加工机过程中，春来与村里女青年张金霞相爱。春来妈嫌弃农村，坚决反对这门婚事。好逸恶劳的韩潮趁机从中作梗，挑拨春来和金霞的关系，破坏试验。后韩潮的骗局被揭穿，春来妈受到教育，试验成功，春来与金霞喜结良缘。1980年赤峰县乌兰牧骑首演，导演白承业，唱腔设计白承业、鲁殿华，演员周树信饰杨春来，陈丽华饰张金霞，刘城饰韩潮。同年参加内蒙古东四盟文艺调演，获剧本创作奖和演出奖。剧本收入昭乌达盟文化局、文联1980年合编的《剧本选编》。

**买毛驴**　东路二人台剧目。编剧韩世五。写某奸商将一头驴卖与一农民，索价一石粮。农民牵驴干活，不料指东向西，指西向东，仔细一看方知是一头瞎驴，遂与女儿追赶奸商。在群众的斥责下，奸商只得退还粮食，牵走瞎驴。1955年平地泉文工队首演，导演张大军，唱腔设计雷桂芳、杨少臣，演员韩世五饰奸商，张占全饰农民，李桂梅饰女儿。同年参加内蒙古首届民族民间音乐舞蹈戏剧会演，韩世五获演员二等奖。剧本存乌兰察布盟文化处。



**红娘**　北路梆子传统剧目。又名《西厢记》。源于元杂剧《西厢记》。写书生张珙赴试，路经蒲东，借住普救寺，偶与故相崔珏之女莺莺相遇，二人互生爱慕之情。孙飞虎兵围普救寺，声言要莺莺做压寨夫人。崔夫人传谕，能退贼兵者则以莺莺许之。张珙请寺中和尚惠明送信，约好友白马将军引兵解围。事成崔夫人以相府不招“白衣”为由而悔婚。红娘仗义，为二人传书递笺。张珙忧愤成疾，红娘怂恿莺莺往书馆探病，二人定情。事为崔夫人知，拷问红娘，红娘反诘崔夫人食言。崔夫人无奈，乃命张珙赴考，得中回来方能成婚。莺莺送张珙至十里长亭，洒泪饯别。



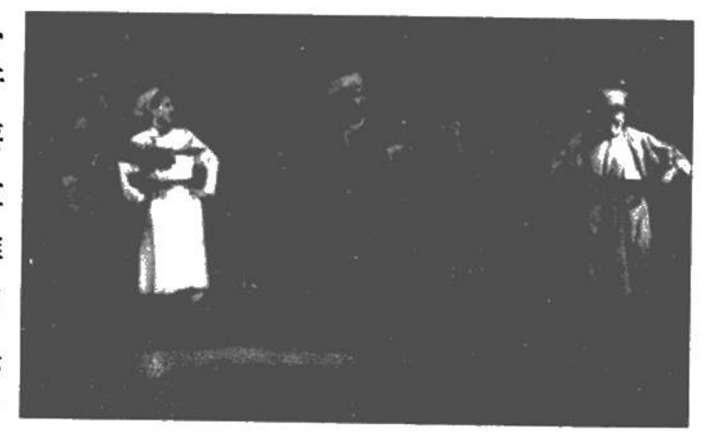
此剧为小旦、小生唱做兼重戏。王玉山饰红娘，为其代表剧目之一。二十世纪三十年代在北京吉祥戏园演出时，曾与荀慧生切磋技艺。中华人民共和国成立后，王玉山仍经常演出此剧。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。

**红梅**　二人台剧目。李文、南守中、屈解根据李文同名小说改编。写生产队喜获丰收，准备添车买马，扩大生产。队长刘旺只顾埋头抓生产，阶级斗争观念淡薄，轻信前来卖马的坏分子贾茂。会计红梅坚持原则，抵制刘旺的错误决定，通过盘查和追踪，终于揭露了贾茂的伪装。1974年呼和浩特市文工团在北京参加华北地区文艺调演时首演此剧，随后自治区内一些剧团和乌兰牧骑相继演出。剧本刊于内蒙古文化局主办的《内蒙古文艺》1973年第六期，人民文学出版社编辑出版的《群众演唱》，国务院文化组文艺创作领导小组编辑出版的《文艺节目》第八期“乌兰牧骑专辑”。



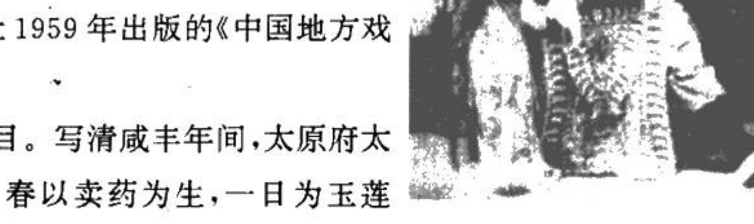
**驯洪记**　晋剧剧目。又名《岱海今朝》。取材于全国劳动模范郭老虎治洪事迹。编剧寇剑祥(执笔)、吕炳谦、韦行、马世卿。写岱海时有泛滥，村党支书拟定引洪淤地的计划。生产队长虎子思想保守，担心得不偿失，富农分子周富珍趁机煽动群众，致使引洪工程困难重重。党支书的女儿玉梅与周富珍的女儿秀兰组织青年，试制炸药成功，筑起拦洪大坝，降服洪水。1964年集宁市晋剧团首演，导演吕炳谦、寇剑祥，演员于金红、于世如、李惠琴等。剧本存乌兰察布盟文化处。

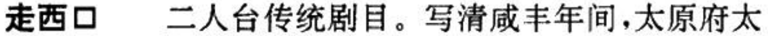
**巡逻**　蒙古戏剧目。编剧朝鲁、魏玉奇。写民兵辅导员乌兰去旗里开会，基干民兵托娅和老民兵巴图争着要代其执勤巡逻。两人相持不下，找解放军战士小王评理。正当小王左右为难时，乌兰归来。乌兰与小王商定，让巴图去执行特殊任务，托娅去练习射击。托娅到靶场后发现忘记背子弹袋，没想到巴图随后送来。托娅认识到团结的重要性，与巴图等人同去巡逻。1975年陈巴尔虎旗乌兰牧骑首演，导演朝鲁，作曲那日松，演员齐宝饰巴图，李亚军饰乌兰，珊丹饰托娅。剧本存呼伦贝尔盟文化处。



**寿州别母**　晋剧传统剧目。又名《石恩歼仇记》，为《鲛绡帕》之一折。剧本整理曾昭灵。写南唐大将康奇破北宋寿州城，守将石炳败走。康奇强纳石妻，收养其幼子，改名康恩。三十年后，石炳复仇，兵围寿州。康奇出战兵败，康恩救其脱险，并以石锤击伤石炳。石妻

将前情告子，令其改名石恩，出城认父。石恩难舍其母，不肯前往。石母撞石而死，石恩洒泪葬母，出城认父。此剧为小生唱做兼重戏。石妻与石恩哭别时，小生用蹉步等多种步法，身段颇繁。1956年河套行政区红星剧团首演，导演崔吉仙，演员有宋素卿、李明霞、刘孝义、司成良等。1957年参加内蒙古首届戏曲观摩演出会，获剧目二等奖、表演二等奖和优秀演出奖。剧本收入中国戏剧出版社1959年出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》。





**走西口**　二人台传统剧目。写清咸丰年间，太原府太春以卖药为生，一日为玉莲诊病，二人私订终身。婚后一月，太春为生计所迫远走口外。临行之时，夫妻难舍难分，玉莲殷殷嘱咐太春路上多加珍重。此剧为二人台“硬码戏”(唱功戏)的代表性剧目。民间向有“走不完的西口”之说，常以能否演好《走西口》来衡量二人台演员唱功之高低。1952年至1953年，包头市文化馆和绥远省民间艺人学习会先后对《走西口》进行整理改编。改编本将原本中太春的形象由江湖医生改为普通农民，删掉太春为玉莲诊病的内容，剔除低级庸俗的唱词，以太春与玉莲哭别为基本情节，构成一出完整的小折子戏。包头市文化馆改编本由计子玉、樊六、刘艮威、高金栓等集体改编，项在瑜执笔。1952年包头市民间曲艺社首演，高金栓饰玉莲，刘艮威饰太春。1953年4月，高金栓、刘艮威代表绥远省在北京参加全国首届民间音乐舞蹈会演，演出《走西口》，并应邀为中央实验歌剧院传授此剧。同年10月，绥远省民间文艺学习会对《走西口》再作修改加工，由席子杰、霍世昌、李野、高金栓、高四、尉晨光、王三忠、王三虎等集体改编，吴新民执笔。此改编本收入1954年绥远省戏曲审定委员会和绥远省群众艺术学校编印的《春节文艺演唱材料》第七集。1954年高金栓、刘艮威演唱的《走西口》由中国唱片公司灌制唱片。1955年在内蒙古民族民间音乐舞蹈戏剧观摩演出会上，《走西口》获作品一等奖，班玉莲饰玉莲获演员一等奖。在1957年内蒙古首届戏曲观摩演出会上，呼和浩特市民间歌剧团演出的《走西口》获优秀演出奖。1957年《走西口》获庆祝内蒙古自治区成立十周年文艺评奖二等奖，同年收入内蒙古人民出版社出版的名为《走西口》的二人台剧本集。1959年收入中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》。1962年内蒙古电影制片厂将《走西口》拍成舞台艺术片，导演恩和森，班玉莲饰玉莲(任粉珍配唱)，刘艮威饰太春。此后，《走西口》成为各地二人台剧团的保留剧目



和艺术学校培养二人台演员的教学剧目。1982年《走西口》收入上海文艺出版社出版的《中国民间小戏选》。《走西口》原本收入1962年内蒙古二人台艺术调查研究委员会编印的《二人台传统剧目汇编》第一集。



**走雪山**　晋剧传统剧目《南天门》之一折。事见《明史·魏忠贤》及弹词《后倭袍》。写明代宦官魏忠贤专权，妄杀忠良。天官曹进龙上本参奏，被贬罢职，全家归隐山庄。魏忠贤指使家将魏豹假扮山寇，带兵抄杀曹氏满门。曹进龙夫妇自尽，家人曹福护送小姐玉莲出逃，欲往大同玉莲翁爹处搬兵复仇。行至广华山，风雪阻路。曹福将衣服让与小姐御寒，自己冻馁而死。后玉莲为大同来人救走，曹福被玉帝封为南天门守将。此剧为老生、青衣唱做兼重戏。北路梆子亦有此剧。中华人民共和国成立前，内蒙古的中路梆子和北路梆子常演此剧。呼和浩特市晋剧团的常艳春（八岁红）饰曹福，任翠凤饰玉莲，被观众称为是一对艺术上配合默契的搭档。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。

**芦花计**　北路梆子传统剧目。又名《鞭打芦花》。事见宋元戏文《闵子骞单衣记》及无名氏《芦花计》传奇。写春秋时，闵德仁续弦李氏亲生二子，对前妻之子闵损（子骞）甚薄。一日，闵德仁带领闵损及二子英哥外出，见闵损畏寒难禁，怒而鞭之，不料衣破芦花飞。闵德仁盛怒，返家后欲休李氏。闵损跪地为继母求情："宁叫母在一子单，莫叫母去三子寒。"父母为之感动，全家和好如初。此剧为须生、娃娃生唱工戏，间之以丑脚插科打诨，为宋玉芬（三女红）代表剧目。中路梆子亦有此剧。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。

**李逵搬母**　道情传统剧目。故事见《水浒全传》第四十三回"假李逵剪径劫单人，黑旋风沂岭杀四虎"。写梁山泊好汉李逵下山搬母，路遇歹人李狗冒名打劫。李狗谎称家有老母，李逵宽恕，并赠银两令其回家尽孝。李狗忘恩负义，与妻潘氏合谋，欲将借宿的李逵毒死。李逵发觉，怒杀李狗夫妇。李逵回到家中，其兄李达劝降不成，勾结庄主杜二，欲将李逵擒送官府。李逵背母逃离，途中歇息下山取水，返回时发现母为猛虎所噬。李逵杀虎，为母报仇。杜二率打手追来，李逵与前来接应的杨志合力杀敌，重返梁山泊。剧情与《水浒全传》中的情节略有变动。此剧为内蒙古西部农村业余道情班社经常演出剧目之一。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。

**杨柳青青**　二人台剧目。编剧国万众、张我愚、李野。写青年女工柳青秀约男友杨德厚于假日到家中见母亲。柳母不知女儿已有意中人，托人介绍了另一个青年杨大寿，也于同天到家中与女儿见面。德厚勤奋好学，是技术革新能手。大寿不爱学习，热衷于走后门搞关系。两人都姓杨，名字读音相近，于同天登门来访，因此闹出了不少误会。通过实际

观察，柳母同意了女儿的选择，认为德厚是理想的女婿。1978年包头市民间歌剧团首演，导演果然，唱腔设计张春溪，演员郝秀珍饰柳母，郭春丽饰柳青秀，李启光饰杨德厚，郭林饰杨大寿。同年参加内蒙古专业文艺调演，获剧本创作奖。1981年获内蒙古文学戏剧电影创作评奖二等奖。1979年内蒙古人民出版社出版剧本单行本。

**困雪山**　北路梆子传统剧目。写唐敬宗时，千岁白玉洁(太监)专权，暗与西羌马龙勾结，命其领兵进犯。敬宗命九门提督卢明与后军督守白太公前往征讨。白太公系白玉洁之侄，与马龙暗通军情，将卢明困于雪山，并反诬卢明逆变。敬宗命白玉洁审问卢夫人，刑部尚书、卢夫人之父韩相忠参审。韩相忠目睹女儿受尽酷刑，无法解救。是时，卢明派人送来书信，说已劝降马龙。敬宗又派韩相忠去西羌查看实情，途中恰遇卢明带马龙前来投降，遂一同还朝。此剧须生唱做兼重，宋玉芬(三女红)饰韩相忠，为其代表剧目之一。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。

**牡丹花**　评剧剧目。编剧赵云廷。写苏才自幼喜爱牡丹花，每日工余浇灌，日复一日，从不间断。牡丹花深受感动，变成一美丽姑娘，与苏才结为百年之好。地主魏永发见牡丹花美貌非凡，抢入府内，欲纳为妾。牡丹花请来众牡丹姐妹，同施法术，将魏永发烧死，与苏才团圆。1957年敖汉旗评剧团首演，演员高桂英饰苏才，张桂云饰牡丹花，赵燕君饰苏母，张平山饰魏永发，赵云廷饰夏贵。同年参加内蒙古首届戏曲观摩演出大会，获剧目三等奖和表演三等奖。剧本存内蒙古艺术研究所资料室。



**牡丹亭**　北路梆子剧目。项在瑜根据明汤显祖同名传奇剧目改编。写幽禁深闺的杜丽娘，背父游春，见景生情，梦中与书生柳梦梅相会，思念成疾，伤感而死。三年后，岭南柳梦梅赴京赶考，路过南安，与丽娘鬼魂相会，救丽娘还阳，结为夫妻。二人同往拜见丽娘之父杜宝。杜宝因丽娘自婚而轻贱之，不肯相认。丽娘气恼之下，随梦梅毅然而去。原剧五十五出，剧词典雅。改编本在保持原主题的基础上，减去枝蔓，压缩为七场戏，重新编写唱词，使之通俗易懂。1961年由包头市晋剧一团首演，作为中国共产党成立四十周年献礼剧目。导演张建勋，唱腔设计张建勋，舞台美术设计赵伯超，演员王玉山、王巧云饰杜丽娘，周陈贵饰杜宝，武仙梅饰柳梦梅，丁耀辰饰陈最良，王巧兰饰春香。为该团保留剧目。剧本存包头市文化局。

**秀姑劝夫**　东路二人台剧目。又名《买牛》、《换心计》。根据卓资县哈达图业余剧团演出本整理，执笔额德、李希昂。写农民苏七好赌，将买牛的钱输光，回家后谎称托舅舅代为买牛。妻秀姑看出破绽，遂将婴儿留下，冒雨出走。苏七怀抱婴儿追至河边，发现一只绣

鞋，误以为秀姑投河，痛悔不已，写下血书，置婴儿于路旁，欲随妻而去。秀姑躲在树后，窥见苏七决心改邪归正，出来相见，夫妻和好。1982年兴和县乌兰牧骑在内蒙古乌兰牧骑调演中演出此剧，获剧本奖、演出奖和优秀表演奖，导演赵德厚、莫寄尘，唱腔设计赵德厚，舞台美术设计董志洲、范德功，演员王云饰秀姑，赵德厚饰苏七。内蒙古人民广播电台、电视台多次播出，各地剧团争相上演，为东路二人台剧团保留剧目。剧本发表于内蒙古文化局主办的《北国影剧》1982年第四期。

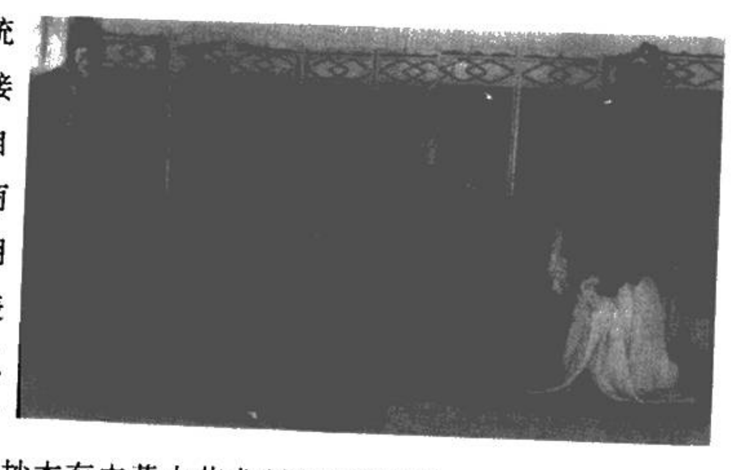


**沙柳情**　京剧剧目。编剧赵纪鑫。写大青山抗日游击队交通员道尔吉传送情报，被叛徒告密，吐布钦奉伪蒙疆政府命令连夜追捕。道尔吉隐于沙柳丛中，为打猎的达林泰王爷之女索布丹所见，将其藏入王府。吐布钦闻讯后搜查王府。危急之时，索布丹巧扮道尔吉诱骗敌人，掩护道尔吉逃出王府。后遭敌人包围，索布丹英勇牺牲。1981年内蒙古京剧团首演，导演李克乃，音乐设计王威，唱腔设计李志芬、陈文仕、王威，舞台美术设计贾世生，舞蹈设计韩振华，演员林承云饰索布丹，王同禄饰道尔吉，崔毅饰敖登，李克乃饰吐布钦，钱鸣业饰达林泰，宋志忠饰纳森，王玉梅饰莫日根。剧本存内蒙古京剧团。

**邻居**　二人台剧目。编剧李野、张文秀。写雇农出身的石青山与地主白老三同住一院。白表面老实，实际上不服管教，梦想复辟。青山对白监督甚严，两家时有磨擦。青山之妹红柳阶级斗争观念淡薄，在哥哥和母亲的帮助及事实的教育下，提高了觉悟，识破白的伪装。1962年国民党在台湾叫嚣反攻大陆，白以为时机已到，勾结其内弟萧仲义写变天账，妄图进行倒算。白之子玉树在青山一家的帮助下，认清形势，消除顾虑，揭露了父亲和舅舅的阴谋活动，使其受到严惩。1963年包头市民间歌剧团首演，导演张文秀，唱腔设计姚昆，舞台美术设计丁蔚，演员宋汉平饰石青山，樊六饰石大娘，乔玉莲饰红柳，陈宁饰玉树，韩瑛饰白老三，郝秀珍饰花花，李晓葆饰萧仲义。同年参加内蒙古二人台、二人转观摩演出会，会后赴京汇报演出。剧本发表于中国戏剧家协会内蒙古分会主办的《内蒙古戏剧》1963年第四期。

**阿拉奔花**　二人台传统剧目。剧名为蒙语，汉译为《十朵花》。写蒙古族青年牧民乌银齐赶路遇雨，到汉族姑娘莲花家中躲避，二人一见钟情。演出时乌银齐用蒙语演唱，莲花用汉语演唱，俗称“风搅雪”。此为迄今唯一可见的“风搅雪”剧目。中华人民共和国成立初期有少数老艺人尚能演出，现已失传。剧本收入1962年内蒙古二人台艺术调查研究委员

会编印的《二人台传统剧目汇编》第三集。



**妓女告状** 东路二人台传统剧目。写妓女翠红谎称有病，拒不接客，被老鸨毒打。悲愤之下，翠红自缢，被大茶壶救下。翠喜与大茶壶商议，假扮阴曹，惩治老鸨。剧中“阴曹”一场，阎王、小鬼、二鬼等角色表演时，戴有东路二人台特有的“鬼脸”，运用“鬼步”身段。中华人民共和国成立后，因有迷信色彩而停演。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。



**鸡飞蛋打** 评剧剧目。编剧周洪哲。写县木材公司股长志高与县医院大夫春兰相爱，春兰父尚不知此事。一天，春兰父为村里买车辕木料，找到志高家中批条子。志高不认识春兰爹，未予理睬。同村赵四虎为娶媳妇也来批木料，送了礼物，志高当下批办。春兰爹十分气愤，与志高讲理。正巧春兰赶来，志高方知得罪了未来的岳父。春兰父女气愤而去，志高追悔莫及。1980年突泉县乌兰牧骑首演，导演张明芳，唱腔设计周凤和，演员郝艳光饰志高，周凤兰饰春兰，林占权饰春兰爹，刘项军饰四虎子。三年内连演近四百场，颇受观众欢迎。乌兰浩特市曲艺团、扎赉特旗地方戏剧团等先后移植演出。剧本存兴安盟文化处。



**青山红旗** 二人台剧目。集体创作，吕烈、都君一执笔。写八路军干部王化雨乔装商人，深入大青山开展锄奸工作。日军封锁山路，造谣惑众。王化雨设计引走敌人，蒙古族游击队员云素玛趁机进村联系群众，为部队征集粮食。王化雨只身潜入敌营，击毙叛徒，敌人围剿抗日根据地的阴谋被游击队粉碎。1959年呼和浩特市民间歌剧团首演，导演吕烈，唱腔设计朱彤，舞台美术设计周根心，演员张占全饰王化雨，顾晓青饰云素玛，高秀峰饰李海成。同年参加自治区专业艺术团体会演，获演出奖。剧本存呼和浩特市文化局。

**青山前哨** 二人台剧目。编剧都君一。写大青山抗日游击队战士康奋山进城取情报，被敌人发现追捕。蒙古族老乡云大娘及女儿乌菱花机智掩护康奋山，使其脱险。叛徒

刘富进山假意联络，被康奋山识破。刘富鸣枪报信，日寇闻声搜捕。乌菱花策马佯逃，引走敌人，壮烈牺牲。康奋山与云大娘挥泪道别，赶送情报。1978 年呼和浩特市民间歌剧团首演，导演郭玉林，唱腔设计王彦彪，舞台美术设计侯一南、周根心，演员底文杰饰康奋山，顾晓青饰云大娘，李桂梅饰乌菱花。同年参加自治区专业文艺会演，获剧本、音乐创作和演员奖。剧本存呼和浩特市文化局。

**青山铁骑**　京剧剧目。编剧赵纪鑫。写日军铁蹄践踏内蒙古草原，蒙、汉人民处于水深火热之中。大青山抗日根据地军民在极端艰苦的环境中，反对民族分裂，团结爱国的民族上层，逐渐壮大武装力量。日军头目松田勾结反动王爷宝音，千方百计进行破坏。游击队组建骑兵，驰骋塞北，粉碎了敌人的阴谋。1977 年为庆祝内蒙古自治区成立三十周年，由内蒙古京剧团首演，导演王扶民、王少达，唱腔设计王威、杨荣斌、孙敬民、方振铎，舞台美术设计寒九，舞蹈设计李万春、左成，演员刘玉麟饰那日斯，赵少勇饰阿斯楞，曹毅琳饰莫日根，宋志忠饰李苦根，李庆春饰松田，钱鸣业饰宝音，李克乃饰旺亲。剧本存内蒙古京剧团。

**拐棍**　蒙古戏剧目。普力吉根据其木吉勒同名歌剧改编。写诺彦（牧主）家的女奴其其格与牧马人桑布相爱，两人私下结合。诺彦之子丹必对美貌的其其格垂涎已久，欲占为己有。丹必在桑布坐骑的马鞍上暗做手脚，使其坠马致残，但其其格对桑布仍忠贞不渝。丹必再施毒计，派人将桑布抛至荒野，欲置之死地。危难之中，汉族采药老人赵大爷将奄奄一息的桑布救起。丹必谎称桑布已死，逼其其格再嫁。其其格



悲痛万分，抱着孩子欲到诺彦家以死相拼，途中与赵大爷相遇。在赵大爷的帮助下，桑布一家逃出虎口，到临近的陕北谋生。1964 年 1 月内蒙古民族实验剧团首演，导演敖登高娃，作曲兼指挥德米德，舞台美术设计刘长杰，演员包淑贞饰其其格，马西都仍饰桑布，吐都布



饰诺彦，曼凯饰诺彦妻，阿巴干饰丹必，孙喜饰赵大爷。此剧在呼和浩特市首演后，到昭乌达盟的克什克腾旗、阿鲁克尔沁旗、赤峰市、林西县等地巡回演出，受到蒙古族牧民观众的欢迎。剧本存内蒙古民族剧团。

**顶灯**　二人台传统剧目。写脚夫皮筋嗜赌成性，一日赌罢回家，其妻恼怒，罚其顶灯。皮筋再三央求，表示悔过，夫妻言归于好。东路二人台亦有同名剧目，剧情相同。此剧演出时，丑脚饰皮筋，有顶灯特技，即头顶油灯在地上翻滚（见表演选例），艺人无一定功夫不能演

出。剧本收入1962年内蒙古二人台艺术调查研究委员会编印的《二人台传统剧目汇编》第一集。



**茉莉花**　吉剧剧目。凌元、施立学根据王宗汉小说《好一朵茉莉花》改编。写民国二十一年(1932)东北沦陷区,汪大嘴“蹦蹦”小班途中遭日军洗劫。郭六子受伤,被女扮男装逃难的孤女联弟相救,二人结下情谊。联弟入汪大嘴“蹦蹦”小班学艺,叶长青识破其女扮男装,调戏未成,遂向师父进谗。汪大嘴欲将郭六子和联弟逐出小班,联弟哭诉自己的悲惨身世,表明与郭六子清白无辜。汪大嘴听从大家意见,收联弟为班内第一个女弟子,并取艺名茉莉花。联弟失散多年的父亲马长海,前来请汪大嘴协助智取日军山林警察队的枪支,父女得以重逢。叶长青暗中通敌,汪大嘴遇害。汪大嘴临终时,将二人转的彩棒传给了联弟。1982年哲里木盟吉剧团首演,导演王长剑,唱腔设计李凌元,演员王娟饰联弟,袁起友饰汪大嘴,孟繁杰饰郭六子,纹明杰饰叶长青,赵义彬饰马长海。剧本存哲里木盟文化处。

**林海昔泪**　京剧剧目。编剧孟繁贵、周华臣、郑维善。写青年工人王小喜不安心在林区工作,装病怠工。老工人郑凯峰对王讲述其苦难家史,并传交其父遗留的手斧。王深受教育,决心继承父志,把青春献给林区的社会主义建设事业。1964年大兴安岭林管局森工京剧团首演,导演杨杰华,唱腔设计刘少明,演员杨杰华饰郑凯峰,姜云明饰王春林,姜云程饰王小喜。同年参加呼伦贝尔盟京、评剧现代戏观摩演出会,获创作奖。剧本存呼伦贝尔盟文化处。



**卖麻糖**　东路二人台传统剧目。改编席子杰。写于家姑娘与嫂嫂清早起来,相伴去东滩剜野菜。财主的儿子刘小旦对于的美貌垂涎已久,托媒提亲,遭拒。刘心中烦闷,扮成卖麻糖的小贩前去看于,正巧半路相遇。刘以麻糖讨好,调戏于,被严词痛斥。刘更衣换帽,显露本来身份,夸耀家中富有。于与嫂嫂对刘讽刺嘲弄。刘恬不知耻,纠缠不休。于与嫂嫂以黄土扬脸,迷住刘的眼睛,趁机将其痛打一顿。原本为丑、旦对唱,情节简单,用“抹帽戏”形式演出。改编本改变为

三个角色的小戏。唱词形象生动，具有浓郁的地方特色和乡土气息，为东路二人台剧团经常演出剧目之一。原本收入内蒙古二人台艺术调查研究委员会1962年编印的《二人台传统剧目汇编》第五集。改编本收入内蒙古群众艺术馆主办的《鸿雁》杂志增刊《东路二人台传统剧目选》。

**卖碗**　二人台剧目。编剧韩世五。写青年雇工为东家薛称心卖碗，与村姑香兰结识。一日，王成担碗出卖，薛称心恐其偷懒，尾随监视。王成发觉，存心捉弄薛称心，在路旁放担佯睡。薛称心趁机将担挑走，企图嫁祸于王成。香兰听见叫卖声，以为王成来到，急忙出门迎接。薛称心见香兰貌美，顿生邪念，动手动脚，遭到痛斥。王成赶到，与香兰设计用砂土迷住薛称心双眼，将其痛打一番。1959年呼和浩特市民间歌剧团首演，导演朱彤，唱腔设计赵鹏，演员韩世五饰王成，乔玉莲饰香兰，成以仁饰薛称心。同年参加内蒙古专业艺术团体会演，获优秀演出奖。1962年内蒙古电影制片厂将《卖碗》拍成舞台艺术片，导演恩和森。1962年内蒙古人民出版社出版剧本单行本。

**转心壶**　北路梆子剧目。张建勋根据传统剧目《三上轿》、《假金牌》，并参考柳子戏《孙安动本》改编。写明代万历年间，书生李通与首相张居正之子张秉仁同窗。张秉仁垂涎李通之妻崔氏貌美，假意设宴款待李通，以转心壶盛毒酒害之，强娶崔氏。崔氏忍痛上轿，行前索银千两赡养翁姑，并将幼子托之。洞房中崔氏欲刺张秉仁未成，自刎而死。新任知府孙安查知此案，设计从张秉仁处获取其父谋反罪证后，将张秉仁处斩。张居正恐事败露，派人持假金牌来取孙安首级，为孙夫人识破。孙安上殿动本，弹劾奸佞。张居正反诬孙安。万历皇帝听信谗言，欲斩孙安。定国公徐彦昭之子徐龙大闹金殿，为孙安辨诬。最终真相大白，张居正受刑。1960年包头市晋剧一团首演，导演张建勋，唱腔设计陈怀智，舞台美术设计赵伯超，演员王玉山饰崔氏，周陈贵饰孙安，郭秀云饰孙夫人，王玉玺饰徐龙。此剧系包头市晋剧团为恢复北路梆子剧种而改编演出，演出后很受观众欢迎，成为保留剧目。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。

**忠义与小白龙**　晋剧剧目。潘俊卿、鲁文晋根据民间故事改编。写东海公主被九头怪鸟追赶，为樵夫忠义所救。为感激忠义救命之恩，公主以身相许。九头怪鸟勾结财主王恩进行报复，企图抢走公主。东海龙王三太子小白龙仗义相助，忠义打败九头怪鸟，与公主结为夫妻。此剧以武打见长，演出时采用机关布景表现神怪斗法。1959年巴彦淖尔盟晋剧团首演，导演曾昭灵，唱腔设计高波，舞台美术设计王益，演员樊桂英、刘孝义、刘子英等。该剧曾在河北、山西、陕西等省巡回演出，颇受观众欢迎。剧本存巴彦淖尔盟文化处。

**牧女与王爷**　二人台剧目。张文秀、李野根据冯苓植的歌剧《染天记》（又名《绿海涛》）改编。写牧女斯琴与猎人莫日根相爱。一日，王爷外出打猎，见斯琴貌美，欲抢入府内，为莫日根所救。牧民请求王爷应允斯琴与莫日根的婚事。王爷当众要求斯琴，献上一碗公牛奶，用草灰搓成三尺绳子，把蓝天染红，若能做到这三件事，便还其自由。在牧民们的帮

助下，斯琴机智地解决了三个难题。王爷的刁难未能得逞，斯琴与莫日根争得了自由。1963年包头市民间歌剧团首演，导演张文秀，唱腔设计张春溪，舞台美术设计丁蔚，演员任秀英饰斯琴，色楞道尔吉饰莫尔根，刘兆英饰王爷。同年参加内蒙古二人台、二人转观摩演出会。剧本存包头市文化局戏剧创作评论室。（见右图）



**金花的婚事**　二人台剧目。编剧韩世五、黎丹、蔫菩。写金花高中毕业后还乡务农，与民兵队长玉才相爱。金母嫌贫爱富，私下接受胡二疤财礼，欲将女儿许之。金父知胡为人心术不正，对老伴晓之以理。金母不听劝阻，逼迫金花应允婚事。后胡因投机倒把被政府收审，金母知错，退还财礼，金花与玉才结成伴侣。1961年呼和浩特市民间歌剧团首演，导演白文奇，唱腔设计赵鹏，舞台美术设计周根心，演员常润兰饰金花，王建国饰玉才，米淑珍饰金母，李德山饰金父，韩世五饰胡二疤。1963年此剧参加内蒙古二人台、二人转观摩演出会。剧本存呼和浩特市文化局。

**夜袭王爷府**　评剧剧目。又名《阿伦公主》。编剧李润范。写日本发动侵华战争前夕，派特务潜入内蒙古东部的葛根庙，买通喇嘛却吉，勾结王爷哈赤温，陷害王府摔跤手格瓦桑布，以切断其与牧民自卫武装的联系。格瓦桑布的情人阿伦公主和大福晋宝日玛，火烧王爷府，救出格瓦桑布，挫败了敌人的阴谋。1982年乌兰浩特市评剧团首演，导演冯丽英，唱腔设计赵福友、曹文奇，舞台美术设计刘祝安、杨克良，演员喜晓莲饰阿伦公主，朱国良饰宝日玛，刘少华饰却吉，梁韵声饰哈赤温。剧本存兴安盟文化处。

**闹元宵**　二人台剧目。都君一根据传统剧目《打连成》改编。写正月十五海棠村喜庆元宵佳节，至夜锣鼓四起，十分热闹。村姑苏小凤与情人刘连成相约观灯。苏母嫌连成家贫，不许小凤与其来往，值此灯节之时更是严加防范。小贩张老九古道热肠，设计诓骗苏母，使小凤脱身出门，与连成相伴观灯。苏母发觉后急忙追赶，老九故意指东道西，从中阻拦。经过一番追逐，几个人在灯场相遇。老九晓之以理，说明女大当婚，久留易生事端。苏母见小凤与连成相爱已是村人尽知，也只好应允这桩不称心的婚事。传统剧目《打连成》又名《拜大年》，为二人台“火爆曲子”，仅有十几段唱词，杂有一些淫词滥调，故事情节简单。改编本保留了原本表现青年男女追求婚姻自主的主题思想，增加了苏母和老九两个人物。由一丑一旦的载歌载舞的表演，发展成饶有生活情趣的四个人物的小喜剧。演出时既保留了二人台“火爆曲子”炽烈红火的风格，又着力刻画了人物的不同性格。1962年呼和浩特市民间歌剧团首演，导演亢文彬、姚士英，唱腔设计王万有，舞台美术设计周根心，演员亢文彬饰苏母，董文饰张老九，刘全饰刘连成，王素珍饰苏小凤。1963年在内蒙古二人台、二人转观摩演出会上演出，随后随内蒙古二人台、二人转汇报演出团赴京演出。获1962年庆

祝内蒙古自治区成立十五周年文艺评奖剧本奖。1963年内蒙古人民出版社出版剧本单行本。

**闹花园**　道情传统剧目。又名《白召子闹花园》。写唐朝郭得仲之父因得罪奸臣张义，被其诬告，遭满门抄斩。郭得仲弟兄三人侥幸逃脱，后途中失散。郭得仲无奈，只身投奔未婚妻白玉英家中。白玉英之父白云恐受牵连，不念翁婿之情，竟指使家人白召将郭得仲用酒灌醉，于夜晚背至后花园欲杀之。白召慌乱中将刀掉在地上，正在摸索时遇白玉英携丫鬟翠花到后花园为母降香。白玉英得悉事情真相，与白召、翠花一起协同郭得仲连夜逃出白府。行至途中，被一伙绿林好汉劫持，上山后郭得仲方知寨主原是三弟。兄弟二人劫后重逢，一起投奔正在召兵聚将的大哥，以图日后为郭门报仇雪恨。此剧为内蒙古西部农村道情班社经常演出剧目之一。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。

**郑成功**　晋剧剧目。编剧李西樵。分上下两集。上集《仙霞关》写明末清兵攻陷南京，直指福建隆武政权。仙霞关守将郑芝龙欲降，其子成功与母力主抗清。为解除成功后顾之忧，郑母自刎。成功与父决裂，率兵出关，一举击退清兵。下集《南海潮》，写郑成功在台湾带领军民英勇奋战，驱逐荷兰侵略者，光复国土。1959年巴彦淖尔盟晋剧团首演，导演司成良，唱腔设计高音波，演员樊桂莲、司成良等。上集《仙霞关》于1962年获庆祝内蒙古自治区成立十五周年文艺评奖剧本奖。剧本存巴彦淖尔盟文化处。



**怕老婆**　东路二人台传统剧目。写一农夫清早起来，将院子扫净，喂驴、抱柴、取山药，老婆还在睡大觉。农夫轻声唤醒老婆，又为老婆捶背、揉腿、穿鞋。老婆要吃烙油饼炒鸡蛋，农夫急忙生火和面。和面时，不是水多，便是面少，又遭老婆训斥。农夫难以忍受，欲以拳相对，却被老婆威风煞住。老婆要去庙会上看戏，套车不坐，备驴不骑，农夫只好背上老婆前往。全剧诙谐幽默，极富生活情趣。剧中“背老婆”一段，艺人郭有山（旦）与张大成（丑）仿照社火中“猪八戒背媳妇”表演，变跪背为挎背，老婆挎坐农夫侧身，手持手绢，边唱边舞，令观者捧腹。手抄本存乌兰察布盟文化处。

**春雨之前**　评剧剧目。原名《换豆种》。编剧丛培德。写初春时节，气象台预报降雨，社员准备抢墒播种大豆。生产队豆种不足，马三叔和老伴将自己准备卖高价的“满仓金”豆种献出。送豆种时被邻居曹大凤看见，误以为马家偷换了集体的豆种，遂逼迫其夫朱福清用自家的次大豆偷换马家的豆种。马三叔说明真情，并和社员一道帮朱福清挑选豆种，赶在雨前抢种。1965年宁城县评剧团首演，导演马振东，唱腔设计杜宪章，演员赵海饰马三叔，赵艳秋饰马三婶，朱兰廷饰朱福清，白艳华饰曹大凤。同年参加内蒙古革命现代戏观摩演出会。内蒙古人民出版社1966年出版剧本单行本。

**春香传**　晋剧剧目。根据同名越剧移植。写朝鲜全罗道南原府使道(太守)之子李梦龙于端阳出游,遇艺妓之女春香,一见钟情,私订终身。使道调任汉阳,命梦龙随往,但不允偕春香。梦龙忍痛而别,与春香三年未通音信。新任卞学道慕春香貌美,欲纳为妾。春香不从,卞怒,将春香交公堂严刑拷打。时,梦龙已任巡按御史,微服私访,探得冤情,遂将卞罢职,与春香团聚。1955年呼和浩特市新蒙实验晋剧团首演。同年参加内蒙古首届音乐舞蹈戏剧观摩演出会,获优秀演出奖,康翠玲饰春香获演员一等奖,王静卿饰李梦龙获演员二等奖。剧本存呼和浩特市文化局。

**拷打林英**　道情传统剧目。故事见明雉衡山人《韩湘子全传》。全剧名为《韩湘子传》,此为其中一折。写韩湘子离家出走,至终南山寻师。其妻林英思夫心切,一日随丫鬟至后花园设香案祈祷,事毕观花散心。林英见园中芙蓉只开花不结籽,联想到自己独守空房,没有子嗣,不胜感伤。此事为韩湘子的婶母杜氏所悉,遂约林英再到花园观花,将芙蓉斩断,并在壁上题诗,暗喻韩湘子出走乃林英未尽妇道之过。林英亦在壁上题诗,为自己辩解。杜氏恼怒,责打林英。林英哭诉苦衷,杜氏始知原委。婆媳共祈神灵,愿韩湘子早日归家。此剧为内蒙古西部农村道情班社经常演出剧目之一,素有"裱糊匠离不开浆子,唱道情离不开湘子"之说。可以全剧演出,亦可单折演出。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。

**挎柳斗**　满族八角鼓戏剧目。关润霞根据老艺人洪吉庆口述八角鼓唱段改编。写清代某八旗兵年迈退役,带领六个女儿和一个儿子卖艺为生。一日,老少两代挎着柳斗,手持八角鼓和霸王鞭,前往京城赶庙会,一路上边舞边唱,演习技艺。此剧以载歌载舞表演见长,故事情节比较简单。1957年呼和浩特市新城区八角鼓业余剧团首演。剧本存呼和浩特市新城区文化馆。

**挑菜**　东路二人台传统剧目。刘拉拉等改编。写村姑翠娥与牧童铁柱暗中相爱,两人相约野外会面。事为嫂子所知,故意要随翠娥同去挑菜。翠娥无奈,只得与嫂同行。挑菜时,翠娥设法避开嫂子,偷偷与铁柱相会。嫂子早已发觉,待两人正亲热交谈时突然出现,并佯称要向母亲告状。翠姑苦苦相求,嫂子成人之美,翠姑与铁柱遂订终身。原剧只有姑嫂两个人物,情节简单,有些唱词低级庸俗。改编本增加了一个人物铁柱,丰富了剧情,对唱词也进行了较大的加工,使之成为一出具有浓郁乡土气息的小喜剧。原本收入1962年内蒙古二人台艺术调查研究委员会编印的《二人台传统剧目汇编》第五集。改编本收入中国戏剧出版社1959年出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》。



**草原小姐妹** 京剧剧目。编剧赵纪鑫。1964年2月，内蒙古乌兰察布盟达茂联合旗新宝力格公社牧民的女儿龙梅、玉荣小姐妹，与暴风雪搏斗二十八个小时，冻伤双腿，保住了公社的羊群。这一事迹在报纸上和广播中介绍以后，作者根据有关报道在短短几天时间内创作了《草原英雄小姊妹》，由内蒙古艺术剧院京剧团排练公演。首演导演东来、王英斗，唱腔设计孙敬民、张舜华、马文英，舞蹈设计吴荣喜、李仲鸣，舞台美术设计寒九，演员崔毅饰龙梅，林余华饰玉荣。首演后广泛征求各方面的意见，进一步加工修改，特别注意向蒙古族民间音乐舞蹈学习，使唱腔和表演更具民族特色。剧本突破真人真事的局限，着重表现龙梅和玉荣美好的内心世界和真挚的姐妹之情。1964年6月，参加全国京剧现代戏观摩演出会，受到首都各界观众的欢迎。中国京剧院二团、北京市京剧二团、北京市实验京剧团、中国戏曲学校、北京市戏曲学校、北方昆曲剧院、北京市河北梆子剧团单位等先后学演或移植演出。



“文化大革命”开始后，从1971年至1974年，《草原英雄小姊妹》改名为《草原小姐妹》，并按照江青的指示反复进行修改。1971年10月，北京军区前线指挥所决定，从内蒙古生产建设兵团调回原内蒙古京剧团一部分人员，组建《草原小姐妹》剧组，同时抽调文艺界一批知名人士参加剧本、舞台美术、音乐等方面的加工修改。在极“左”思想路线的影响下，修改剧本时突出以阶级斗争为纲，把原来两个小英雄风雪护羊群，与大自然作斗争的戏，改为和暗藏的阶级敌人作斗争的戏。1972年8月，江青派国务院文化组负责人刘庆棠来呼和浩特观看修改后的《草原小姐妹》，拿走修改本、舞台美术设计图和音乐总谱。1973年4月，中国舞剧团创作演出芭蕾舞剧《草原儿女》，并拍成彩色艺术片。与此同时，中国京剧团和北京京剧团也先后派人来内蒙古，拿走许多资料。不久，中国京剧团创作演出了京剧《草原兄妹》。

1973年6月，内蒙古京剧团向“样板团”学习，将《草原小姐妹》改名为《草原儿女》，剧中姐妹改为兄妹。1974年2月，内蒙古京剧团到北京参加华北地区文艺调演，演出《草原儿女》。刘玉麟、李瑞起饰朝鲁（哥哥），崔毅、宋茜饰珊丹（妹妹），李小春饰苏和，曹毅琳、林承云饰格日乐。

粉碎“四人帮”后，1977年8月为庆祝内蒙古自治区成立十周年，《草原小姐妹》恢复1964年演出本，在呼和浩特重新公演。剧本于1964年发表于内蒙古文联主办的《草原》月刊第六期、《剧本》月刊第八期、中国戏剧家协会内蒙古分会主办的《内蒙古戏剧》第一期。1964年和1965年中国戏剧出版社和上海文化出版社先后出版剧本单行本。1981年获内

蒙古文学戏剧电影创作评奖剧本一等奖。

**草原骏马飞**　评剧剧目。编剧辛瑞、孟庆增。写蒙古族女青年娜仁陶娅为发展牧业生产，带领青年牧民组织草原建设队，调查草原退化情况，制定植树种草和兴修水利的规划。生产队长孟和巴特因循守旧，坚持越界放牧。与此同时，草原建设队内部也发生争论，后被迫解散。娜仁陶娅不畏挫折，坚持战斗在第一线，终于在干旱草原上打出了第一眼牲畜饮水井。孟和巴特在事实面前受到教育，全力支持娜仁陶娅重新建队，继续进行草原水利建设。1965年昭乌达盟京剧团评剧队首演，导演吴士学，唱腔设计何承林、何文远，舞台美术设计崔玉民，演员赵凤兰饰娜仁陶娅，赵作德饰孟和巴特，曲葆华饰敖登高娃，白万明饰特木尔。同年参加内蒙古革命现代戏观摩演出会，随后移植为京剧（更名《草原新篇》），由昭乌达盟京剧团赴太原在华北地区京剧现代戏观摩演出会上演出。剧本及京剧移植本存昭乌达盟文化处。

**草原烽火**　晋剧剧目。根据乌兰巴干同名小说集体改编。写抗日战争时期游击队员李大年乔装商人，深入科尔沁草原开展抗日宣传工作。日军少佐与王府管家旺亲密谋缉拿李大年，奴隶巴图暗中传送消息。旺亲先后将巴图与李大年抓获，准备一同处死。游击队在牧民的协助下，攻入王府，击毙旺亲，救出巴图和李大年。1959年呼和浩特市晋剧团首演，导演白英臣、东来、李晨征，唱腔设计武培祥，舞台美术设计常彦章，演员杨明增饰李大年，郭玉林饰巴图，康翠玲饰乌云其其格，陈连生饰扎木苏，陈宝亭饰旺亲。同年参加内蒙古专业艺术团体会演，获优秀演出奖。剧本存呼和浩特市文化局。

**草绿花红**　评剧剧目。鲁殿华根据乌国政、郁林同名歌剧改编。写老牧民特木尔带领承包组建设草库伦（封闭草场），恢复因开荒种地而遭毁坏的草场。农业队承包组派二柱子开拖拉机前来帮工，特木尔误以为又来开荒，坚决阻止。后来误会消除，蒙、汉两个承包组同心协力，种草围栏，封闭草场，改造退化的草场。1981年赤峰县乌兰牧骑首演，导演周树信，唱腔设计鲁殿华，演员王永新饰特木尔，赵凤荣饰敖力玛，王力饰张晓莲，辛红峰饰二柱子。1982年获昭乌达盟优秀剧本创作奖。同年剧本译成蒙文，发表于内蒙古群众艺术馆主办的蒙文刊物《鸿嘎鲁》第二期。汉文剧本存昭乌达盟文化处。



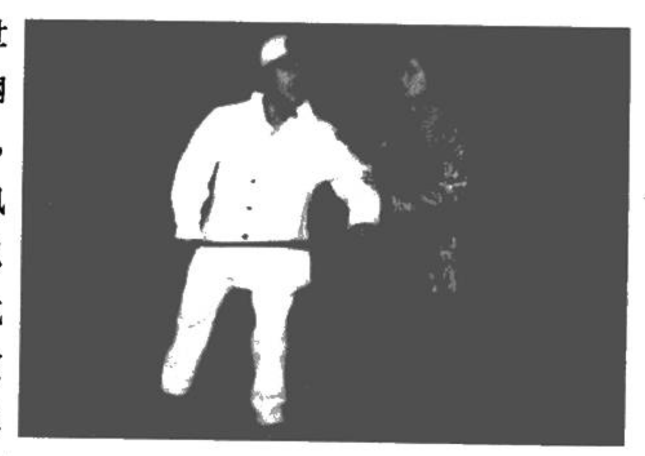
**相亲**　评剧剧目。编剧李瑞生。写农村青年二成因家有老母，难以成婚。一天，刘二叔介绍外屯姑娘春兰前来相亲。为了不影响儿子的婚事，二成妈躲到大儿子家中，不料被儿媳逐出。二成妈返回家中，不敢与儿子相认。春兰看出破绽，剖露心迹，表示愿意侍奉老人，终与二成

喜结良缘。1979年突泉县文工团首演，导演丁丽，唱腔设计张士芳，演员高春艳饰春兰，张明芳饰二成，孙丽君饰二成妈，王贵饰刘二叔。同年参加呼伦贝尔盟专业文艺会演，获剧本创作奖、音乐奖及表演奖。扎赉特旗乌兰牧骑、扎兰屯市评剧团曾先后演出此剧。剧本存兴安盟文化处。（见上页图）

**查干庙**　京剧剧目。李仲鸣根剧云照光电影文学剧本《查干庙的枪声》改编。写抗日战争时期，查干庙地下党区委书记特格希因女婿宝音告密，被敌人杀害。党中央派往大青山抗日根据地的领导同志及所率人员途中遇阻。负责护送的阿丽玛与地下党失去联系，女扮男装前去求助于失散二十年的生父仁钦。白马团团长仁钦正苦于报国无门，答应为女儿提供秘密渡口，并愿与中国共产党共同抗日。宝音走漏风声，日特金花密令特务连连长蒙戈严密监视仁钦，设计诱捕阿丽玛。蒙戈将计就计，将上级党的部署暗中传递给阿丽玛，并哄赶马群冲乱敌阵掩护其脱险。敌人宴请仁钦，胁迫其率部投日，同时封锁黄河沿岸所有渡口。宝音回家刺探情况，暴露叛徒嘴脸，被妻娜布其打死。阿丽玛等装扮成送亲队伍，在蒙、汉群众的掩护下，趁蒙奸达来迎娶金花之隙，从秘密渡口登舟渡河。仁钦在蒙戈的协助下率部倒戈，冲出查干庙，歼灭了追赶阿丽玛一行的敌人。1982年内蒙古京剧团在内蒙古专业文艺调演中首演，导演李仲鸣，唱腔设计王威、马文英、聂晶，舞台美术设计贾世生、刘均鹤，演员鲍绮瑜饰阿丽玛，李小春饰仁钦，林承云饰娜布其，李庆春饰蒙戈。剧本存内蒙古京剧团。

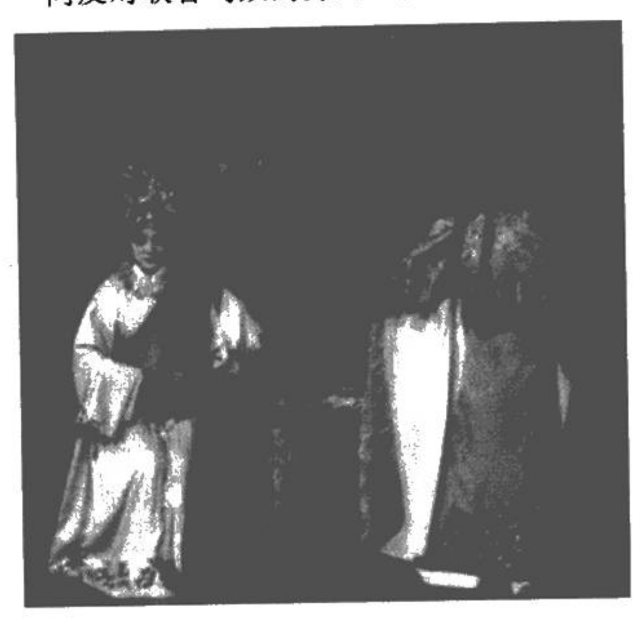


**战斗的乌钢**　评剧剧目。编剧冯世荣、赵相超、李树春。写科尔沁草原上建起钢厂，蒙古族炉前工巴特尔为排除高炉棚料，投放炸药，身负重伤。汉族姑娘石玉琴敬佩巴特尔舍己为公的精神，赠送一只口琴，以表爱慕之情。巴特尔伤愈出院与石玉琴结成伴侣。1964年乌兰浩特市评剧团首演，导演刘继周，唱腔设计薛兴州、杨荫文，舞台美术设计冯世荣，演员刘继周饰巴特尔，金丽影饰石玉琴。剧本存兴安盟文化处。



**昭君传**　晋剧剧目。又名《黑水盟》、《王昭君》。编剧侯广峰。写西汉宣帝中兴，长安石渠阁派金敞（祖籍匈奴）到秭归采风，发现善唱山歌的少女昭君，遂将其带往长安乐府。时，匈奴争夺单于王位，祸起萧墙，又遇草原大火，形势危在旦夕。呼韩邪从左伊秩訾

(左贤王)议，向汉朝求救。大臣萧望之力主联合。呼韩邪首下长安，与汉宣帝缔结甘泉宫之盟。汉朝慷慨援救匈奴。昭君奉命在石渠阁整书修册，传来汉使谷吉在匈奴遇害的消息。一向反对联合匈奴的势力，趁机又在朝廷推波助澜。萧望之临朝质辩，并命昭君在《问罪呼韩邪》一文中添加谷吉遗言以斥之。呼韩邪来到汉之边关，于诺水东山歃血明心，汉边将始知谷吉乃郅支所害，遂拥呼韩邪重返旧单于庭。汉宣帝与萧望之相继辞世，左伊秩訾率人来汉，学取百工技艺。金敞命已在掖庭做婢女的昭君向匈奴姑娘传授绣工和诗文。郅支被诛，呼韩邪三下长安，请求和亲。汉元帝病入膏肓，无意许嫁公主，乃诏命选送宫女。昭君于哭嫁声中拜别故国，前往匈奴。呼韩邪在旧单于庭废墟举行迎亲大典，继而南迁再造新城，终因心力耗尽，一病不起。昭君不负圣命，力践盟约，竭诚侍奉夫君，哺育刚刚诞生的王子。呼韩邪为使王子日后继位，乃改旧制，传位与弟，并谆谆相嘱昭君再做匈奴阏氏，昭君慨然允诺。1961 年呼和浩特市晋剧团试演，《黑水盟》之王昭君由亢金锐扮演，其中《关山飞渡》一折之王昭君由康翠玲扮演。导演籍连升，唱腔设计武培祥。1963 年呼和浩特市青年晋剧团正式公演，剧名为《昭君传》。导演武杰，演员齐玉红饰王昭君，陈艳秋饰呼韩邪，郝九荣饰萧望之，牛正明饰左伊秩訾。齐玉红和陈艳秋获内蒙古优秀青年演员奖。1962 年获庆祝内蒙古自治区成立十五周年文艺评奖剧本奖。剧本存呼和浩特市文化局。



**骂鸡**　北路梆子传统剧目。写王婆丢失一只鸡，被邻居周大姐偷吃。王婆到处找鸡，见人就问，后来怀疑周大姐所为，登门索要。周大姐死不认帐，两人对骂。此剧为王玉山(水上漂)代表剧目，系李子健亲授。王玉山饰王婆，彩旦装扮，头贴太阳膏，身着纱衣裙，不唱梆子唱小调，演起来甚为诙谐风趣，雅俗共赏，深受观众欢迎。王玉山逝世后，此剧失传。剧本佚。

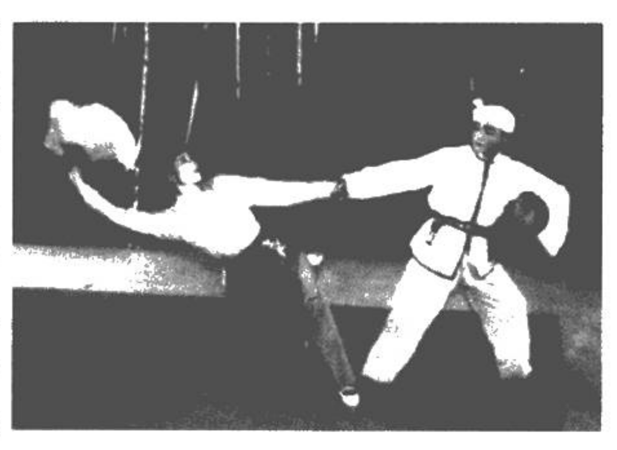
**钢城红旗手**　晋剧剧目。项在瑜根据包头市建筑公司出席全国群英会代表王凤昌的先进事迹创作。写 1962 年国家暂时经济困难时期，外国专家撕毁合同，对我国实行经济封锁。工地上百余辆进口汽车因曲轴磨损无法运行，严重地影响了钢城建设。蒙古族工人巴特尔带领革新小组，经过四十余次试验，发明了用振动焊修复曲轴的新工艺。车间主任沈师傅对此持怀疑态度，恐怕影响红旗车间的声誉，不肯签署合格证。在厂党委书记和技术员的支持下，经过严格测试和装备试验，新工艺得到推广，损坏的曲轴修复了，汽车又在工地上迅跑起来。1965 年包头市晋剧二团首演，导演侯德利，舞台美术设计翟俊峰，演员杨明增饰巴特尔，李玉梅饰祁书记，聂爱君饰沈师傅，刘志刚饰老工人。同年参加内蒙古革

命现代戏观摩演出会，后在包头剧场及厂矿、街头演出百场以上。剧本存包头市文化局戏剧创作评论室。

**钢铁尖兵**　北路梆子剧目。编剧郭长歧、陈怀智。写1950年，何忠山从部队转业到地质队任指导员，率队勘测白云鄂博铁矿。地质队员们克服恶劣的自然条件，并在当地蒙古族牧民的帮助下，战胜了流窜在草原上的土匪，终于查清矿脉，为兴建草原钢城献出了青春。1965年包头市晋剧一团首演，导演梁永富，唱腔设计陈怀智，舞台美术设计翟俊峰，演员周陈贵饰何忠山，王玉山饰牧民，王巧兰饰其其格，王玉玺饰拉西宁。同年参加内蒙古革命现代戏观摩演出会。剧本存包头市艺术研究所。

**重上青山**　晋剧剧目。编剧阎甫、刘汉一。写团政委田大川主动申请转业，带领全家重返当年浴血奋战过的大青山务农。田大川保持普通劳动者的本色，居住在简陋的土房里。妻子朱力为翻修房屋事，多次与丈夫争吵。一天，田大川主动提出翻修房屋，并带领全家一起动手。房屋修缮一新，田大川将其留给当年的支前模范老心叔，自己带领全家到更为艰苦的大青山腹地去安家落户。1976年包头市晋剧团首演，导演侯德利，唱腔设计陈怀智，舞台美术设计高洪鹏，演员有刘永胜、田万英、刘克鸣、周刚等。剧本存包头市文化局戏剧创作评论室。

**追驴**　二人转剧目。编剧王振峰。写久居偏僻山区的于大爷和老伴儿认为城里姑娘不安分，听说儿子小奇在厂里搞了对象，托人捎信让其回乡订婚。小奇不肯回来，老两口便到县城去找。途中驴惊，正巧小奇的未婚妻小兰路过，帮老人抓住毛驴。三人同路，言谈中小兰得知两位老人即是小奇的父母，于是说明自己与小奇的关系，耐心进行劝导，终于使两位老人改变了成见。1965年敖汉旗业余演出队在昭乌达盟业余文艺会演大会上首演，导演徐国选、苏日图，唱腔设计徐国选、苏日图，演员李淑娅饰于大娘，徐国选饰于大爷，王泽饰小奇，皮桂兰饰小兰。同年参加内蒙古业余文艺会演。剧本发表于内蒙古文联主办的《草原》月刊1966年第四期。（见上右图）





**送马途中**　蒙古戏剧目。编剧朝鲁。写边防部队到草原选马，老牧民及其女儿都想把家中那匹在那达慕大会赛马时得第一名的马送去，又都怕对方舍不得。抓马时父女相遇，才知彼此心思一样，于是一起欢欢喜喜地送马入役。1972年陈巴尔虎旗乌兰牧骑首演，导演、作曲嘎尔吉，

演员齐宝饰老牧民，萨仁饰女儿。剧本存呼伦贝尔盟文化处。（见上页左图）

**娄小利**　二人台剧目。又名《卖面》。编剧郭有典。写1960年三年自然灾害时期，农民娄小利不安心务农，经常偷着做点小生意。一日，娄小利扛着一袋白面进城倒卖，途经独木桥时不慎跌入水渠中。正巧没见过面的未婚儿媳金花路过，将其从水中救起，并带到家中更换衣服。为掩饰窘态，娄小利谎称儿媳分娩，自己特意前去送面。白面被水浸湿，娄小利在金花家将面烙成大饼，想再多卖一些钱，嘴上却说送给儿媳吃。娄小利之子来喜寻父不见，至金花家。三人相对，真相大白。娄小利以大饼遮脸，无地自容。1963年巴彦淖尔盟歌舞团歌剧队首演，导演范新凯、俞路，唱腔设计陈致年，演员杨占林饰娄小利，纪秉忠饰金花，彭勃饰来喜。同年参加内蒙古二人台、二人转观摩演出会，并赴京汇报演出。杨占林所饰娄小利，将其贪图小利又怕家人知道的矛盾心态，以及自以为聪明却又弄巧成拙的喜剧性格表现得十分生动。一时娄小利的名字在河套农村家喻户晓，人们常以其形容那些爱占小便宜而又得不偿失的人。剧本发表于中国戏剧家协会内蒙古分会主办的《内蒙古戏剧》1964年第一期。



**洪铁柱**　北路梆子剧目。编剧白俊、崔钰、周道宁。写红云山下春意盎然，各生产队积极备耕。南泉村饲草有余，队长石锁欲高价出售，以解决修坝购买木料缺乏资金的困难。贫协主席洪铁柱批评石锁没有全局观点，通过忆苦思甜使其提高觉悟，将所余饲草无偿支援北泉村。北泉村也将准备盖饲养院的木料运到南泉村，以解停工待料的燃眉之急。1964年丰镇县北路梆子剧团首演，导演周道宁，唱腔设计王凤山，演员德喜饰洪铁柱，钱凤山饰石锁，王秀兰饰春梅。1965年参加内蒙古革命现代戏观摩演出会，剧本存乌兰察布盟文化处。



**秦香莲**　中路梆子传统剧目。又名《明公断》、《铡美案》。任翠凤、曾士先、白文奇整理改编。写宋仁宗时，陈世美入京赴试，得中状元，被招驸马。家乡大旱，陈妻秦香莲携子女进京寻夫。陈世美不肯相认，并遣家将韩琦截杀秦香莲母子。韩琪追至庙内，秦香莲哭诉前情。韩琪不忍滥杀无辜，又恐难以复命，遂自刎而死。秦香莲状告包拯相府。包拯劝陈士美回心转意，认留秦香莲母子，陈世美执意不从。包拯不顾皇姑和太后的阻拦，将陈士

美处死。1955年呼和浩特市永新实验晋剧团首演，任翠凤饰秦香莲，常艳春饰陈世美，杨胜鹏饰包拯。同年参加内蒙古首届民族民间音乐舞蹈戏剧观摩演出会，获作品一等奖、优秀演出奖，任翠凤获演员一等奖，常艳春、杨胜鹏获演员二等奖。剧本存呼和浩特市晋剧团。



1954年张建勋、张文秀参考京剧、河北梆子演出本改编《秦香莲》，由包头市漠南实验晋剧团首演，郭秀云（小金喜）饰秦香莲，邓有山饰王延龄，牛玉英饰陈世美，白永饰包拯，王连德饰韩琪。演出时在音乐方面有较大创新。唱腔琵琶词“苦相思”曲牌，传统为G调，改革后用F调，但仍为低唱，并增加了小提琴伴奏。1956年曾赴京在中和剧场演出，受到首都观众的好评。剧中《闯宫》、《杀庙》、《见皇姑》等场次可单折演出。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。

**敖特尔新歌**　二人转剧目。编剧刘甲新、门德仁、学泉。写年轻的新华书店售书员其木格，乘马去牧区售书，途中遇到坏人贩卖黄色书籍，二人展开了一场针锋相对的斗争。1976年扎兰屯市评剧团首演，导演刘甲新，演员王晓华饰其木格。同年参加黑龙江省二人转会演。（见左图）



**恩仇记**　二人台剧目。李野根据同名豫剧改编。写卜巧珍与使女菊香郊外踏青，与花花公子邓炳如邂逅，为其俊雅外貌所惑，私会绣楼，身怀六甲，卜父羞愤而死。巧珍终遭邓炳如遗弃，并被踢死于荒郊。菊香为巧珍伸冤，告至都察院衙门，未料都察施子章正是菊香失散多年的未婚夫。施子章自幼被邓炳如之父收为义子，其姐也嫁给邓炳如为妻。施子章毅然冲破个人恩怨，秉公执法，将邓炳如处以极刑。改编本在唱白上作了较大加工，以适应二人台剧种的特点。1963年包头市民间歌剧团首演，导演袁述，唱腔设计张春溪，演员乔玉莲饰卜巧珍，任秀英、邵长春饰菊香，于桂莲饰施子章，杜翠仙饰邓炳如。1978年恢复上



演时，杜翠仙增写了《暗会红楼》一场戏，使全剧结构更加完整。先后在自治区内外演出二百余场，成为剧团的保留剧目。剧本存包头市地方戏实验剧团。

**借冠子**　二人台剧目。吴秀兰、石巨录、杨二铁、都君一(执笔)根据大秧歌同名剧目移植改编。写猎户之妻刘四姐意欲四月初八逛奶奶庙会，向邻居王嫂子借头饰冠子佩戴。王贪财吝啬，故意答非所问，躲躲闪闪，不肯借给冠子。刘对王冷嘲热讽，并许以蝇头小利，终将冠子借走。1957年呼和浩特市民间歌剧二团首演，导演蒿菩，唱腔设计云凤林，舞台美术设计周根心，演员亢文彬饰王嫂子，张奎饰刘四姐。亢文彬所饰王嫂子表演生动夸张，将其爱财如命、吝啬成性的性格刻画得淋漓尽致，成为久演不衰的看家戏。1957年参加内蒙古首届戏曲观摩演出会，获剧目一等奖，亢文彬获演员一等奖，张奎获演员二等奖。1958年赴京为中共八届二中全会演出，后在华北、西北地区巡回演出，自治区内外许多剧团先后学演或移植演出。1959年内蒙古人民出版社出版剧本单行本。并收入中国戏剧出版社同年出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》。

**鸳鸯被**　晋剧剧目。李西樵、陶然根据元代无名氏杂剧《玉清庵错送鸳鸯被》改编。



写河南府尹李彦实遭诬，奉旨赴京听候勘问，行前借富户刘彦明之高利贷为盘缠。时过一年，刘彦明与玉清庵道姑狼狈为奸，逼李彦实之女玉英以身抵债，未逞。道姑又诱玉英至庵中与刘彦明面议偿债之事。是夜，玉英来到庵中，为防不测，怀揣剪刀。适有书生张瑞卿进京赶考，亦来投宿玉清庵，被小道姑误认为是刘彦明，将其与玉英关于同屋。玉英持刀欲拼，发现来人不是刘彦明而是一书生，哭诉不幸遭遇。两人相知相爱，结为百年之好。分手时玉英以鸳鸯被相赠，作为定情信物。刘彦明夜赴玉清庵，不料为巡更公差当作贼人缉拿。翌日获释后，刘彦明又往玉清庵以债逼婚，玉英宁死不从。刘彦明无奈，出资令玉英开设酒肆，以所挣银两还债。瑞卿赴试得中，归乡完婚。玉英当垆，不肯相认。瑞卿以鸳鸯被相示，夫妻始得团圆。是时，李彦实因故旧保奏获释，官复原职，父女翁婿欢聚。刘彦明与道姑罪有应得，收监律断。1953年呼和浩特市晋剧团首演，导演陶然，演员康翠玲饰李玉英，武彩凤饰张瑞卿，赵生有饰刘彦明。剧本于1957年获庆祝内蒙古自治区成立十周年文艺评奖剧本二等奖，收入中国戏剧出版社1959年出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》。

**席尼喇嘛**　晋剧剧目。编剧晓朱。写清末民初，鄂尔多斯右翼前旗扎萨克(王爷)察克都尔色楞放垦牧场，横征暴敛，卖官鬻爵，广大牧民怨声载道。王府京肯笔贴式、世袭家奴乌力吉屡谏遭阻，遂削发出家，自称席尼喇嘛(新喇嘛之意)。席尼喇嘛与十七名安答(结盟兄弟)揭竿而起，组织领导了著名的“独贵龙”运动。失败后，席尼喇嘛逃亡北京，时值“五

四”运动爆发，受到先进思想启蒙，旋赴大库伦（即乌兰巴托）寻求革命真理。在中国共产党和内蒙古人民革命党的指导帮助下，席尼喇嘛率领群众开展武装斗争，在乌审旗建立革命政权。王公贵族勾结榆林军阀靳岳秀围剿革命力量，席尼喇嘛率部奋战，后为叛徒刺杀，英勇献身。1959 年伊克昭盟晋剧团首演，导演晓朱，唱腔设计乔广元、燕子琳，舞台美术设计边金刚，演员段有有饰席尼喇嘛，安景和饰刘涛，郑大禄饰王爷，李目梅饰福晋，王怀玉饰旺楚拉不登，祁菊珍饰乌云，牛贯饰芒登，臧顺友饰道尔基。同年参加内蒙古专业艺术团体会演，获优秀演出奖，1962 年获庆祝内蒙古自治区成立十五周年文艺评奖剧本奖。剧本存伊克昭盟文化处。

**诺丽格尔玛**　　蒙古戏剧目。取材于同名蒙古族叙事民歌。写民国初年，阿拉坦苏和于新婚之夜被征从军，一去达十年之久。新娘诺丽格尔玛在家饱受婆母虐待，后被逐出家



门。诺丽格尔玛誓不再嫁，历尽坎坷，终与阿拉坦苏和团圆。二十世纪三十年代，在哲里木盟蒙古族农牧民聚居的苏木、嘎查（乡、村），以及察哈尔盟的蒙古族中学，即有根据叙事民歌改编演出的蒙古戏《诺丽格尔玛》。

1950 年到 1951 年，哲里木盟库伦旗文教科干部和蒙古族学校的师生，在本旗及养息牧、下喜伯格等苏木多次演出此剧。1956 年，养息牧嘎查的阿日嘎毕力格整理剧本，由嘎查的业余剧团演出，德力格尔饰诺丽格尔玛，舍楞饰格日其木格，阿拉坦宝力高饰阿拉坦苏和。1958 年，乌兰察布盟察右中旗库联管理区业余剧团演出自编的《诺丽格尔玛》，演员有苏和巴特尔、土孟巴彦尔、拉苏荣、拉布登、斯登图娅、旭仁花等。同年参加全盟群众业余文艺会演，并到呼和浩特、包头、丰镇等地巡回演出。

1961 年，呼伦贝尔盟民族歌舞团演出由郭纯改编的《诺丽格尔玛》。导演张大起，作曲那日松、王敏，演员阿迪亚苏荣饰诺丽格尔玛，巴图毕力格饰阿拉坦苏和，尼玛饰王爷。此本将原叙事民歌的大团圆结局改成悲剧结局：王爷相中诺丽格尔玛，将阿拉坦苏和抓走当兵。阿拉坦苏和战死，王爷欲强娶诺丽格尔玛。诺丽格尔玛不从，投河自尽。

乌兰察布盟改编本存盟文化处。郭纯改编本存呼伦贝尔盟文联。

**扇子骨的秘密**　　蒙古戏剧目。又名《算卦的秘密》。编剧美利其格、达西尼玛。写1962年国民党在台湾叫嚣“反攻大陆”，不法分子哈里金以为时机已到，企图变天算帐。哈里金潜入生产队的畜群，查点当年入股的牲畜。由于牲畜连年增加，无法辨认，扫兴而归。哈里金用扇子骨占卜，欲以金钱和女色腐蚀生产队干部，不料阴谋败露，只得低头认罪。1964年内蒙古艺术剧院实验歌剧团首演，导演敖登高娃，编曲美利其格，达西尼玛饰生产队长，图都布饰哈里金，娜布其饰哈里金妻。此剧唱腔用蒙古族好来宝等传统说唱音乐，用马头琴、四胡、三弦等民族乐器伴奏。演出时乐队坐在舞台上，既演奏又伴唱，演员在乐队前面的表演区里表演。

**谁之罪**　　京剧剧目。赵凤岐、史宝珊根据陈欲航话剧《张志新》改编。写“文化大革命”初期，勇于追求真理的共产党员张志新对当时的混乱局面产生疑虑，忠实地向党组织汇报了对江青、林彪一伙的看法，招致被捕。张志新在牢狱中连连上书，申诉自己的观点，痛斥“四人帮”倒行逆施、妄图篡党夺权的罪行，终为真理献身。1979年昭乌达盟京剧团首演，导演赵凤岐，唱腔设计周滨、史宝珊、张守忱，舞台美术设计赵文阁、崔裕民、沈文华。演员王秀芝饰张志新，王湘云饰黄卓，张忠民饰曾真，张晓霞饰梁之君，赵凤岐饰尹威。首演后在赤峰连演三十余场，观众反应强烈，后被承德市评剧团移植演出。剧本存昭乌达盟文化处。



**调寇**　　北路梆子传统剧目。写宋朝太师潘洪私通敌国，害死杨继业及其子七郎。杨六郎杨延景上告御状，陈诉潘洪十大罪状。东台御史刘定审理此案，因贪赃枉法，被八贤王赵德芳金锏打死。皇帝又调霞谷县令寇准入京，继续审理潘、杨之讼。潘、杨两家，一为太师国丈，一为皇家郡马，俱为皇亲国戚，寇准官职卑微，处境维艰。后寇准官升东台御史，决心惩恶扬善，一顺民心，二保官职。潘妃差人行贿，寇准不受，将礼单送交八贤王。八贤王甚喜，勉励寇准秉公勘断。此剧须生唱做兼重，为宋玉芬(三女红)代表剧目之一。1955年内蒙古首届民族民间音乐舞蹈戏剧观摩演出会，宋玉芬饰寇准获演员一等奖，翌年由中国唱片公司灌制唱片。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。



**教子**　　二人转剧目。编剧赵九天、尤俊德。写青年农民刘树田好逸恶劳，不积极出



工干活，整天打鱼摸虾。刘母通过忆苦思甜，帮助树田端正了认识，树立起以农为本的思想。1963年通辽市二人转剧团首演，导演尤俊德，演员陆绍祯饰刘树田，马学霞饰刘母。同年参加内蒙古二人台、二人转观摩演出会。剧本发表于中国戏剧家协会内蒙古分会主办的《内蒙古戏剧》1964年第一期。（见左图）

**接婆婆**　二人台剧目。编剧樊树峥。写李玉莲准备款待母亲，不料婆婆登门。玉莲冷言相待，拒婆婆于门外。婆婆不堪受辱，加之冻馁，昏倒在地。永年出车回来，见母亲僵卧门外，唤醒后问清原委，遂将母亲暂时安顿在邻居李二奶家。玉莲母到家，永年故意冷淡待之。玉莲母甚恼，欲携女儿离开。永年之子龙龙回家，哭诉奶奶刚才的遭遇。玉莲母了解事情真相，怒斥女儿。玉莲内疚，将婆婆接回。亲家团聚，全家和好。1982年呼和浩特市民间歌剧团首演，导演张占全，唱腔设计赵鹏，演员段玉珍饰李母，任粉珍饰婆婆，张占全饰永年，杨秀花饰玉莲。同年参加呼和浩特市专业剧团会演，获剧本奖。剧本刊内蒙古群众艺术馆主办的《鸿雁》杂志1981年第四期。



**探郎**　二人台剧目。编剧李野。写乡医田先生之女海棠与青年农民周洪相爱。田嫌贫爱富，欲将海棠许配给张财主。周洪闻讯焦虑不安，一病不起。周母来田家求医，田不在。海棠佯称自己也能看病，遂与周母相携而行。途中海棠对周母悉心照料，深得周母喜爱。周母表示希望能有海棠这样的儿媳，海棠不便言明真情。到周家后，周母隔窗听到海棠与周洪互叙思恋之情，方知事情原委，乃为二人完婚。1963年包头市民间歌剧团首演，导演李小梅，唱腔设计蓝升儿、张春溪，演员解美云饰海棠，樊六饰周母，杜翠仙



饰周洪。同年参加内蒙古二人台、二人转观摩演出会。剧本发表于中国戏剧家协会内蒙古分会主办的《内蒙古戏剧》1964年第一期。

**探病** 二人台剧目。苗文琦根据传统剧目《二姑娘得病》和《要女婿》改编。写少女陈翠云与王玉龙相爱，私订终身。两人相约，由玉龙托媒提亲。玉龙因故未能及时请人前来，翠云相思成疾。刘干妈闻讯前来探望，识破隐情。翠云央求刘干妈成全好事，刘慨然允诺。原本结构松散，刘干妈由丑脚饰演，掺杂许多庸俗低级的插科打诨。



改编本以刘干妈为主要角色，开创了二人台的老旦行当。1954年包头市民间歌剧团首演，导演苗文琦，演员樊六饰刘干妈，解美蓉饰陈翠云。樊六所饰刘干妈，表演夸张而不过火，诙谐而不庸俗，生动地塑造了一个风趣善良的农村老妇的形象。唱中夹白，独具特色。1962年作家老舍在包头访问时观看《探病》，对樊六的表演深为赞赏，称其为"民间艺术家"。1955年包头市民间歌剧团在内蒙古首届民族民间音乐舞蹈戏剧观摩演出会上演出，获作品二等奖，樊六获演员一等奖，解美云获演员二等奖。1957年获庆祝内蒙古自治区成立十周年文艺评奖二等奖。剧本收入中国戏剧出版社1959年出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》。

**黄河阵** 北路梆子传统剧目。写赵公明被姜子牙用"钉头七箭书"射死。赵妹云霄、碧霄、琼霄为兄复仇，怒摆黄河阵，擒杨戬等仙人。老子和元始天尊大破黄河阵，救出众仙，三霄战死。此剧为武戏，演出时剧中众仙斗法曾用机关布景，颇受观众欢迎。中华人民共和国成立后，因净化舞台，很少演出。中路梆子也有此剧目。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。

**梵王宫** 北路梆子传统剧目。曾士先根据王玉山口述改编。写元末，洛阳梵王宫老僧徐某借庆寿之机，邀集英雄豪杰共商除暴安良大计。其女徐艳偕婿韩梅，以及好友郭光清、花婆母子等前往贺寿。途中，花婆之子花云射雁，箭出雁落，万户府阎月寿之妹兰英见之倾慕不已。一日，徐艳与花婆采桑，偶遇阎月寿。阎月寿见徐艳颇有姿色，欲占为妾，遂串通官府逼韩梅以妻抵债。花婆见义勇为，以卖野味为名混入阎府，探听消息。兰英得悉花婆乃花云之母，道破相思之情，求其成全婚事。花婆与兰英约定，将花云扮成徐艳迎娶过府。是夜，兰英请求嫂嫂托氏赚来阎月寿逼婚文书，并随花婆母子



逃出阎府。阎月寿率家丁追赶，韩梅、郭光清等途中接应，将阎月寿杀死，为民除了一害。

此剧为1953年绥远省戏改工作组进驻包头市漠南实验晋剧团的重点实验剧目。改编本将原本以花云、耶律含嫣（阎兰英）的爱情故事为主线，改为以花婆母子，韩梅夫妻和郭光清等人除暴安良为主线，压缩了与主题无关的过场戏，唱词基本上重新编写。1953年首演，导演张文秀，唱腔设计李晨征、张建勋、李雨田，舞台美术设计赵伯超，演员王玉山饰阎兰英，郭秀云饰徐艳，邓有山饰韩梅，筱桂莲饰阎妻，王玉玺饰阎月寿，刘贵长饰花婆，王连德饰花云，白永饰老僧。剧中《挂画》一折可单独演出，以小旦做工见长，为王玉山代表剧目之一。1955年参加内蒙古首届民族民间音乐舞蹈戏剧观摩演出大会，获优秀演出奖，王玉山获演员一等奖，邓有山、郭秀云获演员二等奖，王玉玺、白永获演员三等奖。剧本收入中国戏剧出版社1959年出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》。

**梅玉配**　京剧剧目。孙珑改编。写举子徐廷梅赴京应试，投宿黄婆店中。廷梅至道观闲游，遇吏部尚书苏旭之妹玉莲前来降香，拾得其所遗诗帕，遂生爱慕之情。廷梅回店后相思成愁，幸得黄婆相助，乔装混入苏府会见玉莲。不料府门关闭，廷梅无法离去，只得藏身于玉莲闺房内。少夫人识破隐情，为维护苏府声誉，毅然做主将玉莲许给廷梅。少夫人又与黄婆共谋，火烧绣楼，诡称玉莲焚身而亡，暗送玉莲与廷梅出府。廷梅金榜题名，回乡完婚。玉莲入府，合家团圆。原剧繁冗，



有八本之多。改编本删掉不必要的场次和与主题无关的人物，突出廷梅和玉莲的爱情主线，围绕着“梅”、“玉”之婚配展开喜剧性的情节。在唱腔音乐方面，挖掘选用了〔水红花〕、〔燕落梅花〕、〔汉东山〕、〔楼外楼〕等曲牌，同时还吸收了一些河北梆子的曲牌。1957年昭乌达盟京剧团首演，导演孙珑，唱腔设计周滨、许德清，舞台美术设计李竞，演员李萍寄饰徐廷梅，李兰秋饰苏玉莲，张晓霞饰少夫人。同年参加内蒙古首届戏曲观摩演出会，获剧目一等奖、导演一等奖、音乐三等奖、舞台美术三等奖、优秀演出奖，李兰秋获表演一等奖，李萍寄和张晓霞获表演二等奖。剧本收入中国戏剧出版社1959年出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》。

**雪舞春临**　京剧剧目。孙珑根据李凤阁话剧《飞雪迎春》改编。写初春时节，查干沐沦河畔某牧业生产队遭雪灾，道路堵塞，草场雪封。牧民奋起抗灾，保护畜群。邻近农区社员破雪开路，大力支援草料。蒙、汉人民亲密合作，战胜雪灾，保证了农牧业的丰收。1965年昭乌达盟京剧团首演，导演孙珑，唱腔设计周滨、李萍寄，演员张晓霞饰淑华，王秀芝饰喜子，牛炳印饰永和，尹振发饰超克图，王俊祥饰巴图，孙珑饰长乐，张仲义饰张木匠。同年

参加内蒙古革命现代戏观摩演出会。剧本存昭乌达盟文化处。

**常来喜三部曲** 东路二人台剧目。1980 年，凉城县乌兰牧骑马玉章将张尚国创作的《分粮》一剧加以发展，写了第二部《小灶飘香》和第三部《双喜临门》，并将第一部更名为《分粮风波》，使之成为连续剧。《小灶飘香》写 1979 年中国共产党十一届三中全会以后，当了队长的王义平落实农村土地承包责任制。大队党支书的老婆范香香利用常来喜对责任制的模糊认识从中作梗，被义平和梅梅揭穿其阴谋。《双喜临门》写常来喜成为粮食尖子户，在为义平和梅梅办婚事时，范香香又出来进行刁难。常来喜巧妙地制服了范香香，义平和梅梅喜结良缘，常来喜也被评为劳动致富模范。1980 年凉城县乌兰牧骑首演，导演武利平，唱腔设计高步成，舞台美术设计蒋有度，演员武利平饰常来喜，陈润娥饰梅梅，孙润元饰王义平，杨淑玲饰范香香。剧本发表于内蒙古文化局主办的《北国影剧》1981 年总第二期。1982 年，郭继明重新构思三部曲，分别改名为《分粮》、《包地》和《交粮》，同年由凉城县乌兰牧骑在参加内蒙古庆祝乌兰牧骑成立二十五周年调演中演出，获演出奖和优秀表演奖。剧本发表于乌兰察布盟群众艺术馆主办的《群众文化》1982 年第一期。

**断桥** 晋剧传统剧目。郭秀云口述，张建勋改编。写白蛇往金山寺寻找丈夫许仙，与法海和尚水战，败后行至断桥，腹中疼痛，即将分娩。许仙追至断桥，小青怨恨许仙听信法海谗言，有负娘子，拔剑欲刺。白蛇一往情深，力护许仙，并责其薄情。许仙赔罪明心，三人言归于好。此剧青衣、小旦、小生唱做并重。原本唱词迷信色彩较浓，改编本做了修改。



1957 年包头市晋剧一团首演，郭秀云饰白蛇，王秀英（海棠花）饰小青。同年参加内蒙古首届戏曲观摩演出会，郭秀云获演员一等奖，王秀英获演员二等奖。北路梆子、京剧等剧种亦有此剧目。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。

**剪发** 大秧歌传统剧目。事见明人《高文举珍珠记》传奇。全剧名为《夜宿花亭》，此为剧中前节。写宋时高文举进京应试，考中状元，宰相温通以女秀英许之。文举因家中已有妻张美蓉，坚辞再娶。温通不允，逼文举入赘，并暗中将其家书改为休书。美蓉收到休书后赴京寻夫，宿于客店，因欠店资，于街头插标自卖自身。适秀英遣院公买婢，将美蓉带回府中。秀英知悉美蓉身世后，剪发辱之，罚其看守花亭。美蓉壁上题诗，哀叹自己的不幸。此剧为内蒙古西部农村大秧歌班社常演剧目之一。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。

**烽火衣** 二人台剧目。编剧薛焰。写大青山抗日根据地蒙古族交通员云大娘，将情报缝在皮袄衣襟中，派孙子送往游击队。途中遇敌，云大娘的孙子不幸中弹牺牲，汉奸扒下皮袄到云大娘家避寒。云大娘见到皮袄，知道孙子已经牺牲，情报未能送出。云大娘强忍悲痛，巧与敌人周旋，暗中让孙媳披上皮袄继续去送情报。为了掩护孙媳，确保情报安全送

到，云大娘拉响匿于灶口的雷管，与敌人同归于尽。1977 年内蒙古二人台演出队首演，导演王国栋，唱腔设计南维德，舞台美术设计姜言富，演员索燕饰云大娘，王桂花饰小青，胡汉敏饰汉奸。同年参加庆祝内蒙古自治区成立三十周年的演出活动。剧本存内蒙古二人台演出队。

**婆媳迎亲**　二人转剧目。编剧韩庆田。写招待所服务员秋莲在“文化大革命”中失去丈夫，与婆婆相依为命。一天，婆婆听说秋莲又找了个对象，百感交集，怕今后不好相处，准备投奔亲友。秋莲下班回来见婆婆情绪异常，耐心询问根由。婆婆说出自己的想法，秋莲告之自己打算引郎入赘，以照顾老人。新郎扣门，婆媳欢快地出屋迎接亲人。1981 年乌兰浩特市民间艺术团首演，导演杨秀杰，唱腔设计宋华、王泽宽，舞台美术设计杨克良，演员杨秀杰饰秋莲，宋菊饰婆婆。剧本存兴安盟文化处。



**屠夫状元**　二人台剧目。杜翠仙根据陕西商洛花鼓戏同名剧目改编。写党秉忠为



护国宝夜明珠，被奸臣杨猎所害，妻儿被迫隐入深山。八年后，党秉忠之子金龙赴京应试，得中状元，投靠杨猎，认仇为父。金龙母进京寻子，金龙拒不相认，竟将母亲踢入河中。金龙母被青年屠夫胡山救起，遂认其为义子，并赠夜明珠，嘱其进京献宝。胡山进京献宝有功，获御史官职，惩处了奸臣杨猎和逆子金龙。改编本基本剧情及场次未动，在唱词和道白上作了较大加工。1978 年包头市民间歌剧团首演，后在自治区内外演出百场以上，成为剧团保留剧目。导演张奎、杜翠仙，唱腔设计张春溪，演员杜翠仙饰胡山，于桂莲饰党金龙，祁

凤英饰金龙母。剧本存包头市地方戏实验剧团。

**富根醉酒** 二人台剧目。编剧尹绍伊。写中共十一届三中全会以后，农民刘富根种参致富，小有名气。一日，富根卖参归来，在酒馆喝酒，闲谈中被店主巧娥几句曲解政策的话弄得疑虑重重。老陈也到酒馆喝酒，向富根打听种参的情况，言谈中知其心有余悸。巧娥上菜，发现老陈在座，向富根介绍老陈是公社主任。富根欲走，老陈恳留，聘请富根担任种参顾问，说明党鼓励农民生产致富的政策不会改变。富根疑虑顿消，与老陈开怀畅饮。1982年呼和浩特市民间歌剧团首演，导演乌焕春，唱腔设计王彦彪、车若娟，舞台美术设计孟瑛，演员董文饰刘富根，韩世五饰老陈，董瑞香饰巧娥。同年参加内蒙古专业艺术团体调演。剧本存呼和浩特市文化局。



**满都海·斯琴** 蒙古戏剧目。编剧宝·阿茹娜。写十五世纪中叶，成吉思汗后裔满都古鲁可汗及其弟巴音孟和济农相继病殁，黄金农族只剩下巴音孟和之子巴图孟和。蒙古各部四分五裂，战乱不止，奸相伊斯曼欲乘危篡权。满都古鲁可汗遗孀满都海·斯琴，以民族统一的大局为重，舍弃个人的爱情和幸福，循旧俗下嫁给年仅七岁的巴图孟和，以使其继承汗位。满都海·斯琴扶佐幼主，亲自率兵征战二十余载，消灭叛逆，平定战乱，为统一蒙古各部建立了不朽的功勋。1981年内蒙古民族剧团首演，导演敖登高娃，副导演白莱庭，作曲美利其格、巴图额日、官布，指挥美利其格，舞台美术设计鲁林宝，服装设计塔娜，



演员索德、吴秀清饰满都海，宝山、图布欣饰诺彦宝力道，马西都仍饰伊斯曼。剧本存内蒙古民族剧团。

**鹏程万里**　评剧剧目。编剧丛培德。写萨仁花和特木尔高中毕业，回到家乡白音查干草原，与青年们一道成立植树打井建设队。由于经验不足，打井不见水，种树不见苗。特木尔灰心丧气，离开草原。萨仁花在党支部书记朝鲁和老牧民的帮助下，终于在无水草原上打出井，栽活树，种上草。特木尔在事实面前受到教育，重返草原建设队。1964年昭乌达盟京剧团评剧队首演，导演王禹良，唱腔设计何成林，演员曲葆华饰萨仁花，张成义饰特木尔，赵作德饰朝鲁。同年参加昭乌达盟革命现代戏会演。剧本存昭乌达盟文化处。

**碧波激荡**　京剧剧目。又名《春满草原》。编剧李凤阁。写回乡青年娜仁高娃为改变无水草原，积极参加劈沙引水的工程。修渠工程数次遭到风沙袭击，大队长布赫怕失去先进牧业队的红旗，反对继续施工。几经周折，百里长渠终于修成，干旱草原得到灌溉。1975年昭乌达盟京剧团首演，集体导演，演员牛炳印饰布赫，张仲义饰石青山，尹振声饰关其格，岳林萍饰金吉玛。同年参加辽宁省辽西片调演，1977年参加辽宁省戏曲会演。剧本存昭乌达盟文化处。



**摘花椒**　东路二人台传统剧目。席子杰根据郭有山、游占奎口述改编。写村姑李小香与情人王小三以摘花椒之名，在树下约会，为小香之母二大娘所见。二人东躲西藏，故意捉弄视力差的二大娘。二大娘捉住小三，欲拉其见官论理。小香以死相胁，表示非小三不嫁。二大娘无奈，只得应允二人婚事。原本情节简单，写一少女摘花椒，不慎椒刺儿扎手，请二大娘和嫂子帮助挑刺，三人嬉戏闹侃一番作罢。有的唱词低级庸俗。改编本将少女与二大娘改为母女关系，将嫂子改为小三，丰富了情节，突出表现二大娘幽默风趣的性格，成为一出欢快清新的小喜剧。1982年乌兰察布盟民间歌剧团首演，武利平所饰二大娘十分成功，在集宁、呼和浩特等地演出时受到观众的欢迎。原本收入内蒙古二人台艺术调查研究委员会1962年编印的《二人台传统剧目汇编》第五集。改编本收入内蒙古群众艺术馆主办的《鸿雁》杂志1980年增刊《东路二人台传统剧目选》。

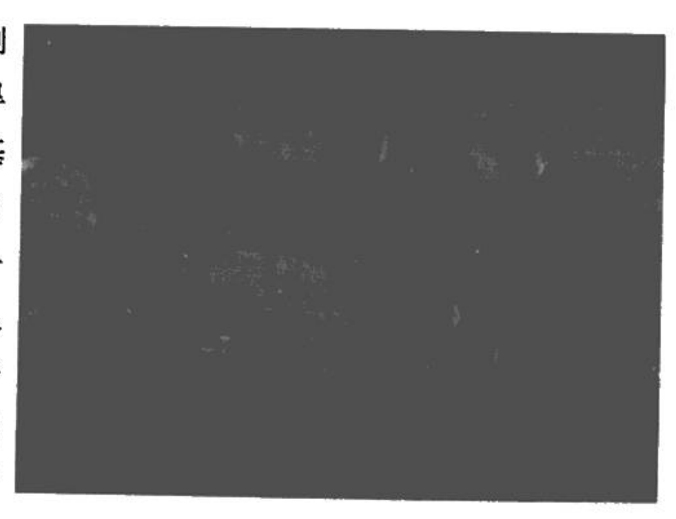
**嘎达梅林**　晋剧、京剧剧目。根据蒙古族同名叙事民歌及有关民间传说创作。晋剧本编剧李赐。写民国初年，科尔沁旗达尔罕亲王欲将草原土地卖与军阀张作霖。亲王属下梅林（军职）嘎达与妻牡丹狩猎归来，正遇官兵强迫牧民迁徙。嘎达受众之托，劝说亲王罢卖地之议，遭拒。嘎达赴奉天（沈阳）状诉亲王卖地不仁，张作霖买地不义，被拘押回旗，判处死刑。牡丹在牧民和旧部协助之下，劫牢反狱，救出嘎达。嘎达率众起义，三年间转战四十八旗，深得蒙、汉人民拥戴，威震漠南。后受亲王和军阀武装合围，又中奸细的苦肉计，嘎





达身负重伤，投入辽河，壮烈牺牲。此剧为内蒙古较早运用戏曲形式表现蒙古族人民革命斗争历史的作品，演出时唱腔和身段吸收了蒙古族音乐舞蹈的成分，具有鲜明的地区和民族特色。1957 年呼和浩特市晋剧二团首演，导演白英臣，唱腔设计武培祥，演员郭英俊饰嘎达，康翠玲饰牡丹，王静卿饰福晋，白俊英饰达尔罕。(见左图)同年参加内蒙古首届戏曲观摩演出会，获优秀演出奖，导演一等奖，音乐二等奖，舞台美术三等奖，康翠玲、王静卿获演员一等奖，郭英俊、白俊英获演员二等奖。剧本收入中国戏剧出版社 1959 年出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》。

京剧《嘎达梅林》，王植标、吴连庆编剧。1980 年通辽市京评剧团首演，导演王继民，唱腔设计王植标，武打设计李月鹏、熊兆祥，舞台美术设计张思俊，演员王植标、侯仆饰嘎达，汪凤来饰牡丹，刘鞠东、甄学晨饰达尔罕。(见右图)1982 年参加内蒙古专业文艺团体调演。剧本存哲里木盟文化处。



**赛乌素沟畔**　二人台剧目。编剧冯峰。写鄂尔多斯高原上的苦水沟，干旱缺水，贫穷荒凉。公社党委刘书记深入基层，发动群众凿井引水。深井打成，格日勒及女儿其其格受乡亲委托，带着第一壶甘甜的清水到公社去献礼。格日勒认出刘书记正是当年由陕北来鄂尔多斯开辟革命工作的老刘同志，他曾用仅有的一壶水救活过格日勒母女的性命。为了感谢党对蒙古族牧民的恩情，刘书记和格日勒母女决定，将第一壶清水作为“德吉”(最珍贵的礼物)敬献给毛主席。清泉滋润干旱草原，苦水沟改名赛乌素(好水)沟。该剧唱腔吸

收了鄂尔多斯蒙古族民歌的曲调，具有浓郁的民族风格和地区特点。1963 年伊克昭盟文工团首演，集体导演，唱腔设计程乙，舞台美术设计张皇，演员冯峰饰刘书记，邬丽生饰格日勒，阿丽玛饰其其格。同年参加内蒙古二人台、二人转观摩演出会，并随内蒙古二人台、二人转汇报演出团赴京演出。1981 年获内蒙古文学戏剧电影评奖三等奖。剧本刊于中国剧协内蒙古分会主办的《内蒙古戏剧》1963 年第四期。1964 年内蒙古民族剧团曾将此剧移植为蒙古戏演出。

**醉写** 北路梆子传统剧目。又名《太白醉写》。方正根据邓有山口述本改编。写李太白到长安应试，因未贿赂主考官杨国忠、高力士而未及第。渤海国上战表于唐玄宗，满朝皆不识蛮文，贺知章推荐太白解译。太白酒醉上殿，宣读蛮文战表，一字不讹。玄宗又命太白以蛮文草拟诏书，以扬国威。太白请旨，令杨贵妃研墨捧砚，杨国忠摇扇纳凉，高力士脱靴搔痒，以泄疾愤。玄宗无奈，只得从之。改编本对剧中伤害少数民族的词白做了删改，保持原本的结构。此剧为须生做工戏，邓有山(舍命红)代表剧目之一。1957 年包头市晋剧一团在内蒙古首届戏曲观摩演出会上演出，获剧目三等奖、优秀演出奖，邓有山饰李太白获表演一等奖。剧本收入中国戏剧出版社 1959 年出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》。



**磕枷** 道情传统剧目。又名《雷横磕枷》。故事见《水浒全传》第五十一回《插翅虎枷打白秀英，美髯公误失小衙内》。写郓城县都头雷横缉拿盗匪有功，知县设宴庆贺。雷横醉酒，大闹勾栏，打伤妓女白秀英。白秀英之父白艮状告官府，雷横被责打四十大板。白家父女仍觉不解其恨，买通知县，将雷横戴上木枷，押至勾栏门首肆意羞辱。雷横之友朱仝将雷母领来，看望受刑之子。雷母跪求白秀英向官府说情，宽恕雷横，不料竟遭毒打。雷横一怒，磕开木枷，打死白秀英，与朱仝一道投奔梁山泊。此剧为内蒙古西部农村道情班社经常演出剧目之一。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。

**蝴蝶杯** 北路梆子传统剧目。事见《蝴蝶杯宝卷》及《蝴蝶杯鼓词》。写明嘉靖时，两广提督卢林之子卢世宽游龟山，因强买娃娃鱼与渔翁发生争执，命家院放狗咬伤渔翁胡彦双手。江夏县县令田云山之子田玉川路见不平，打死卢世宽。胡彦回船，对女儿胡凤莲说明原委后，因伤重而死。卢林派兵追捕玉川，玉川避至凤莲船上。玉川以家传至宝蝴蝶杯为聘，与凤莲私订终身，并嘱凤莲至县府投亲。卢林捕玉川不获，怒将云山押至公堂审问。凤莲闯堂申辩，卢林词穷，只得释放云山，限期缉子归案。布政使董温玉见凤莲智勇，收为义女。卢林奉旨出征，败于敌手，为雷全州所救。卢林为感救命之恩，将女凤英许配全州。洞房之夜，全州实告凤英自己乃玉川化名。玉山绑子归案，卢林未料全州竟是玉川，只得默

认。董温玉为义女凤莲与玉川完婚。此剧红、黑、生、旦、丑行当齐全，为经常上演剧目。全剧分“前五堂”、“后五堂”两部演出。《藏舟》、《二堂献杯》、《洞房》等亦可做折子戏演出。中路梆子、河北梆子、秦腔都有此剧目。手抄本存内蒙古艺术研究所资料室。

**黎明前** 蒙古戏剧目。又名《森吉德玛》。编剧吉日嘎拉（林孝先）。写民国初年，鄂尔多斯高原掀起蒙古族人民反抗暴政的“独贵龙”运动。在达日汉庙会上，王府大管家哈拉珍将牧民姑娘森吉德玛抓进王府。森吉德玛不畏严刑逼讯，坚守“独贵龙”的秘密，王爷的福晋（太太）下令处决森吉德玛。森吉德玛在刑场上大义凛然，慷慨陈词。同情“独贵龙”的梅林（官职）乌日图纳顺巧与福晋周旋，拖延行刑时间，暗中向“独贵龙”报信。“独贵龙”领袖席尼喇嘛巧妙部署，森吉德玛的情人宝力德乔装成监斩的扎萨克（王爷）特务问事员，配合“独贵龙”义军救出森吉德玛，严惩哈拉珍。森吉德玛与宝力德劫后重逢，在“独贵龙”的旗帜下踏上新的征程。1959 年伊克昭盟文化队首演，导演纳顺（岳生金），唱腔设计杨成义、柳谦，舞台美术设计张玉林，演员邬丽生饰森吉德玛，岳生金饰宝力德，林孝先饰乌日图那顺，武玉英饰福晋，戴自学饰哈拉珍。同年参加内蒙古专业艺术团体会演，获优秀演出奖。此剧以伊克昭盟民歌《森吉德玛》的旋律为基本唱腔，运用伴唱、重唱、对唱和合唱等手法使唱腔富于变化，表达不同人物的性格和感情，为蒙古戏音乐的创新作了成功的尝试。剧本存伊克昭盟文化处。

**慰问袋** 蒙古戏剧目。编剧布赫、达木林。写抗美援朝时，春节前夕新婚的其其格忙着缝制慰问袋，在红色的缎面上用白丝线绣上和平鸽，又在绿色的缎带上绣上蒙古族吉祥的纹饰。慰问袋缝好，里面装上珍贵的礼品。其其格和丈夫巴图骑马将慰问袋送到区政府，献给最可爱的人一中国人民志愿军。此剧情节简单，选用蒙古民歌为唱腔，载歌载舞，生动活泼，具有鲜明的民族色彩。1950 年由内蒙古文工团首演，演员娜仁饰其其格、达林太饰巴图。1951 年中国歌舞团出访蒙古曾演出此剧。演出后受到观众的欢迎。国内一些专家学者视之为蒙古戏的雏形之作。1955 年参加内蒙古首届民族民间音乐舞蹈戏剧观摩演出会，娜仁饰其其格获表演二等奖。剧本收入中国戏剧出版社 1959 年出版的《中国地方戏曲集成·内蒙古卷》。



**薛刚打朝** 晋剧传统剧目。事见《薛家将反唐全传》。项在瑜、张建勋根据杨玉山、白永口述改编。写正月十五京城灯节，百姓熙攘，国丈张太纵马逞凶。平西王薛丁山之子薛刚路见不平，痛打张太。张太诉于唐王，唐王降旨抄斩薛家满门。薛刚出逃，至韩山聚义。丞相徐策以亲生儿子三月姣从法场换出薛蛟，将其抚养成人后，令其寻找叔父薛刚发兵复仇。薛刚兵至京城，徐策大喜，遂迫使朝廷斩张太为薛家洗冤。原本为张太路过薛府门前禁地，未曾下马，薛刚性起，酒醉追打。追至灯场，薛刚大闹花灯，打伤张太，踢死太子，百姓伤亡无数。徐策舍子救孤的情节也较简单，且有迷信色彩。改

编本对薛刚的形象做了较大的修改，突出了徐策的正义感和舍己为人的精神，并删去许多枝蔓，将“舍子”、“举鼎观画”、“徐策跑城”等作为重点场子，唱词基本重新撰写。1959 年包头市晋剧一、二团联合首演，导演张建勋，唱腔设计张福、吕克谨、赵德贵，舞台美术设计赵伯超、翟俊峰，演员王玉山饰纪鸾英，周陈贵饰徐策，郭秀云饰徐夫人，孔月卿饰樊梨花，刘贵长饰薛刚。同年参加内蒙古专业艺术团体会演，获优秀剧目奖。会演后包头市晋剧一、二、三团各自排练演出，均为保留剧目。

**霍小玉**　京剧传统剧目。故事见《紫玉钗》。剧本整理刘德良。写霍天官庶女小玉，才貌双全。霍天官病故，小玉母女被逐，迁居长安。才子李益赴京应试，托媒婆鲍十一娘访求淑女。经十一娘说合，李益与小玉成婚，不料李母已为其另订卢氏女。李益贪图卢家财势，佯称母病，归家另娶。小玉思念成疾，李益之表兄泄露实情。小玉悲痛欲绝，差婢女浣沙前往卢家探望。浣沙以售紫玉钗为名，述说前情，打动卢氏。卢氏劝李益纳小玉。李益以小玉为庶出，身世微贱，不肯收纳。李益之结拜兄弟黄衫客行侠作义，对此事颇为不平，迫使李益至小玉处，以期夫妻和好。李益反出休书，小玉气愤而死。黄衫客怒斥李益忘恩负义，将其杀死。1957 年海拉尔市京剧团首演。同年参加内蒙古首届戏曲观摩演出会，获剧目二等奖。剧本存内蒙古艺术研究所资料室。

**赠金**　道情传统剧目。又名《翠红下书》、《遗翠花》、《翠香记》。写张维在街上偶见未婚女婿毛宏卖文为生，嫌其贫寒，乃于庆寿之时将女儿莲英另许萧门。莲英修书一封，交丫鬟翠花暗传毛宏。毛宏如约夜至张府花亭，莲英赠银三百两，盟誓永不变心。毛宏跪谢莲英，携银而去。莲英和翠花女扮男装，翻越花墙，逃离家门。此剧为内蒙古西部农村道情班社经常演出剧目之一。剧本存内蒙古艺术研究所资料室。

**赠褡裢**　二人台剧目。编剧都君一。取材于传统剧目《阿拉奔花》与《海莲花》。写汉族姑娘王月兰与蒙古族牧民贡布道尔吉相爱。一日，王月兰欲将精心绣制的褡裢送与贡布道尔吉，早早守候于村口。贡布道尔吉为避免地里禾苗受损，赶着马群从村口匆匆而过，未及停留。王月兰顿生疑怨。突然，冷风袭来，彤云密布。王月兰不忍贡布道尔吉风雨中独自放牧，骑马向草原奔去。雷雨交加，马群失散。王月兰与贡布道尔吉栉风沐雨，奋力归拢马群。雨过天晴，疑怨冰释。王月兰深情赠褡裢，二人许下“永相傍，不分离”的誓愿。原剧情节简单，由生、旦以“风搅雪”样式(即蒙、汉语混和)对唱，有的唱词庸俗低级。《赠褡裢》重新设计人物情节，着力表现一对蒙、汉族青年男女的纯真炽烈的爱情。演出时，在“风搅雪”传统唱腔的基础上，进一步吸收蒙古族民歌的成份，使全剧民族风格和地方特色更加浓郁。1959 年呼和浩特市民间歌剧团首演，导演白文奇，唱腔设计朱彤，舞台美术设计周根心，演员韩进良饰贡布道尔吉，常润兰饰王月兰。同年参加内蒙古专业艺术团体会演。剧本收入 1962 年内蒙古人民出版社出版的《二人台剧本选》。

# 音　　乐

**蒙古戏音乐**　蒙古戏音乐是在蒙古族民歌、曲艺说唱和宗教音乐的基础上逐渐形成的。

蒙古戏的唱腔音乐、伴奏音乐尚无明确规范，就唱腔音乐的结构而言，可分为单曲体和联曲体两类。

单曲体是指一个剧目的唱腔由一首民歌的曲调反复演唱构成，其特点是民歌名称与剧目名称相同，人物角色同腔共调，全剧一曲到底；旋律简单，易于上口，且无明显的变化；曲体无论长短，均配至少四段唱词。单曲体剧目大多根据内蒙古东部叙事民歌改编，如《诺丽格尔玛》、《韩秀英》、《达那巴拉》等。在以叙事民歌改编的单曲体蒙古戏音乐中，有的剧目名称、唱腔旋律均与原民歌完全相同，如早期的《达那巴拉》：

## 达那巴拉

（《达那巴拉》金香[女]唱段）

科尔沁民歌

1 = C　2/4

中速

35 5i | 65 32 | 53 56 | 11 65 | 5 - | 5 - |

梧　桐树　猫都　钦，　乌吉　热德　敖那　布拉，（嗬咿）

35 5i | 65 32 | 35 56 | 6.5 36 | 2 - | 2 - |

乌敦　吉古日台　英格日　绍布沁　哈.南　播嘎搭　东古搭　那，（嗬咿）

2 3 53 | 5 6 6 5 | 35 2 1 | 1 6 5 | 2· 6 | 5 - |

威依日喝吉 散森 达那巴拉 哥哥民 额吉乃 欺日格德 猫日搭 巴拉，（啊 哈 嗬 嗬咿）

2· 235 | 1 6 5 | 3 3 5 5 | 2 1 6 | 5 - | 5 - ‖

乌勒德吉 播散 金香 钦，喝尼依给 乌 哲吉 播依 搭。（嗬咿）

唱词大意：

梧桐树（哟），
要是烂掉了（嗬咿），
花翎翅的鹦鹉鸟儿，
落到哪里来歌唱（嗬咿）。
我心中想念的达那巴拉哥哥（哟），
逼到官府去当兵，
（啊哈嗬嗬咿），
留下金香我一人，
多孤单（哟），
多凄凉（嗬咿）！

有的剧目虽然名称、唱腔旋律与原民歌基本相同，但其音乐结构则根据戏剧性的要求有了变化，如叙事民歌《诺丽格尔玛》从头到尾就是一支曲子的反复演唱，而蒙古戏《诺丽格尔玛》则在唱段中间增加了发展部，形成了 A+B+A 的音乐结构形式。如原东部叙事民歌：

## 诺丽格尔玛

（科尔沁叙事民歌）

1 = C 4/4

3 6 6 53 | 3 6 6 6 | 6 3 3 2 3 | 1 6 2· 5 |

阿喝他 呼 勒格 猫 日 尼 敏，阿马 该尼 苏拉 热阿珠 阿马 扎 贵，

3 - - - | 6 3 3 2 3 | 6 3 2 1 6 |

(嗬咿) 昂 嘎 巴 嘎 诺丽 格 尔 玛 音，

6 . 1 1 2 3 | 3 3 5 . 1 | 6 - - - ‖

阿 日音 乌斯 尼 哈吱 拉 贵。 (嗬咿)

唱词大意：

我那骏马的马嚼子(哟)，
还没有来得及松开(嗬咿)，
年龄幼小的诺丽格尔玛①(哟)，
还没有来得及给她分发②。

①诺丽格尔玛：人名。

②分发：旧时蒙古族婚礼习俗之一，表示已出嫁。

又如蒙古戏《诺丽格尔玛》：

## 诺丽格尔玛

(《诺丽格尔玛》诺丽格尔玛[女]唱段)

王敏、那日松编曲

1 = G $\frac{4}{4}$

难舍难分地

( 6 3 3 2 3 | 5 3 3 2 2 1 6 | 6 1 2 3 3 3 5 6 1 |

6 - - - ) | *sf* 3 6 6 5 3 | 3 6 6 6 |

高 高 的 紫 檀 树，(哟)

p p

6 3 3 2 | 1 6 2 . 5 | 3 - - - |

离 不开 树 荫，

6 33 3 25 | 3 . 2 1 6 | 6 1 2 3 |

阿拉坦苏和 哥 哥，（呀） 我 和 你 离身

3 32 5 . 1 | 6 - - - | ( 6 3 3 23 |

不 离 心。

53 32 21 6 | 61 23 33 561 | 6 - - - ) |

f

‖: 3 32 53 22 3 | 6 - - - | 36 56 62 5·6 |

妈妈 留下的一副 银手 镯， 一时 一刻 没有 离开

战 场上 你有 手 镯， 刀枪 有眼 不能 伤哥

3 - - - | 3·2 123 35 6 | 2 - - - |

过， 这 次 你 被迫 去从 军，

哥， 上 高 山 你有 手 镯，

22 12 25 12 | 6 - - - :‖ ( 61 35 6 - |

带着 手镯 如同 带着 我。

豺狼 虎豹 躲 着 过。

3 6 6 53 | 3 6 6 - | 3 6 65 3 - |

手 镯 虽 轻 情 意 重， 哥 哥 呀！

1 6 3 2 - | 3 - 2 32 12 5 | 6 - ( 6 - ) | 3/4 6·6 2 - |

哥 哥呀！ (噢) 哥 哥 呀！ 你远走

3·5 6 - | 4/4 0 6 5 6 3· 0 | 3 3 5 6 1 | 6 - - 0 ‖

千 里， 别忘 了， 诺丽格尔玛 我！

联曲体，是在一个剧目唱腔中采用多首民歌，每个角色一般只用一首民歌，曲调的数量与剧中人物、剧情内容相关，此类蒙古戏唱腔可称为“民歌联曲体”。如《赛乌素沟畔》一剧是〔巴音杭盖〕、〔查干宝力格〕、〔丹钦扎布〕、〔脑门达莱〕、〔那仁高勒〕、〔白音都民〕六首民歌的联用。剧中有三个主要人物，其其格（女）唱腔选用的是〔脑门达莱〕、〔那仁高勒〕；格日乐（女）唱腔选用的是〔查干宝力格〕；刘书记（男）唱腔选用的是〔丹钦扎布〕。其余〔巴音杭盖〕是全剧开始和结尾的合唱曲，〔白音都民〕是其其格朗诵时的配乐。这些民歌都是依据剧中人物的性格特征选用的，原曲调的旋律基本上是符合剧中人物形象的塑造，因此重新填词后，剧中的唱腔多保持了原曲的地区风格特色，只在某处旋律的音高等方面略有变化。如原伊克昭盟鄂尔多斯民歌《丹钦扎布》，与《赛乌素沟畔》中用《丹钦扎布》演唱的唱段“草原上的牧人”：

## 丹钦扎布

**（伊克昭盟鄂尔多斯民歌）**

乌兰娜翻译

1 = ♭B 2/4

i 6 5 | 3 2 5 | 5 6 i | 6 5 1 | i·i 6 5 |

乌 都 日 乌 都日 依 热 德格 丹 钦 扎布， 乌 努 都日 呀 嘎达

3 2 5 6 | 5 i· | i - | i 6 5 | 2 3 5 | 5 6 i |

依热很 白 斯布 搭， 乌 都 日 乌 都日 依 热 喝贵

6 5 1 | i 5 6 i | 5 2 3 | 2 1. | 1 - ‖

包拉 巴拉 污莫 迪钦 敖日拉贵 搭。

唱词大意：

天天都来的丹钦扎布，

为什么今天还不来？

倘若今天再不来，

我要把你的裤子扯烂。

## 草原上的牧人

（《赛乌素沟畔》刘书记[男]唱腔）

达林太演唱
美丽其格编曲
普力吉翻译

1 = F 2/4

慢速

i 65 | 3 23 5 | 5.6 i i | 6 5 1 | i.i 6 5 |

塔 拉 音 马 尼 玛拉欺 丁 他热日根 苏鲁克尼

3 2 3 6 5 | i - | i - | i 6 5 | 3 23 5 | 5.6 i i |

敖拉西日基 白 那，（嗬咿） 汤 苏 嘎 白 呀 哩嘎 阿 弥 道 日

6 5 1 | i 5 6 i | 5 2 3 | i - | i - ‖

拉 尼 他 台 萨那嘎达贵 牙 喝 白。（嗬咿）

唱词大意：

草原上的牧人，

放牧着肥壮的畜群（嗬咿），

牧人们幸福的生活，

无尽的喜悦从心头涌起（嗬咿）。

蒙古戏中，也有在一个剧目里全部采用蒙古族说唱曲调联曲构成的唱腔结构。如《扇子骨的秘密》一剧是由包括乌力格尔（说书曲调）、好来宝、喇嘛诵经调在内的曲艺曲调构成的。全剧共十三个曲调，曲一为“序曲”，用的是〔乌力格尔〕曲调，其作用类似开场前的“闹台”。例如：

## 序　　曲

（《扇子骨的秘密》）

1 = ♭B $\frac{4}{4}$ （四胡定 6 - 3弦）　　　　美丽其格编曲

【乌力格尔散曲】

3　2 51 6 6i | 5·6 5653 2 23 536i | 5·6 6ii6 3i6i 5653 |

2 23 536i ii32 1166 | 2121 6 6i 5·6 5656 | 6·63 3·2 i·2 i3i6 |

6323 i3i6 6323 i3i6 | 6322 i i2 3·233 i233 | 3♭32♭2 i76i 5· 6i |

5·6 5653 223 566i | 5·3 6ii6 32i6 5653 | 223 566i ii32 1166 | 2121 66i 5·6 5656) ‖

曲二为旁唱，采用乌力格尔曲调的〔赞颂山河〕曲调，例如：

## 伴　　唱

（《扇子骨的秘密》）

美丽其格编曲
乌　兰　娜翻译

1 = ♭B $\frac{4}{4}$

【乌力格尔散曲】

3 · 3 32 i 2(i6) | 6 3 2 i i i 2 i 6 (6i6) | 6i 3 333 3 · 2 1 12 |

额热勒喝给 岱钦 马勒欺德 乌结古 好欺然贵 巴拉布插达 乌苏荣贵 嘀咿 搭布西叮 浩日达插日

乌尼日 基日嘎拉安 超嘎欺拉 散，

浩 钦 敖日欺郎给 苏怒格格德 浩他拉 奥兰 吉日嘎胡都，

浩日图 超闹音 珠日很德 浩日 萨勒 扎那拉 图日格 德 讷。

乌 嫩 包达涛 喝 热 格日

乌力格尔 他 他达 喝勒 耶， 温 . 都苏 包兰 敖 达马 依尼，

乌 勒 吉 珠 阿巴戈达 喝 勒 耶。

突慢

唱词大意：

坚强勇敢的牧人们，

砸烂贫穷把乌云拨。

用他们跃进的速度，

建设着幸福的生活。

摧毁了万恶旧世界，
牧民沉浸在幸福窝。
不甘失败的豺狼们，
心中充满了仇与恶。
列举无情的事实来，
编成“乌力格尔”说一说。
拿出无数的事实来，
编成好来宝把根源溯。

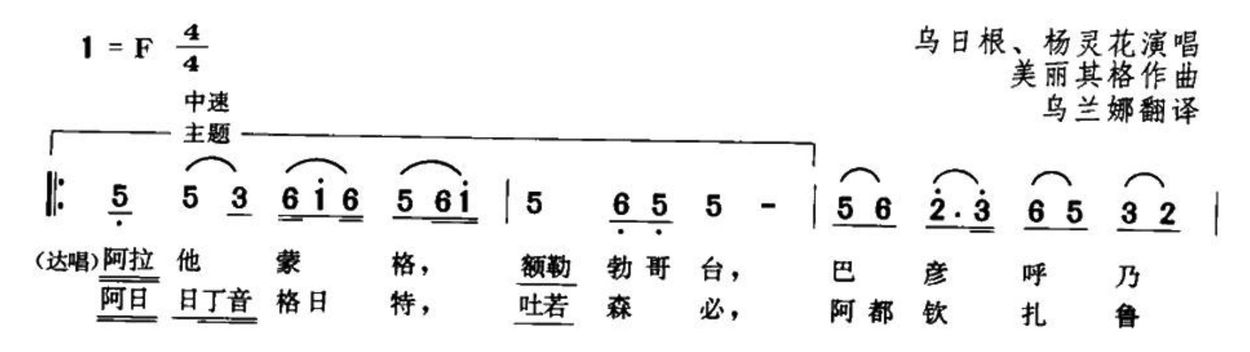
曲三为牧主哈拉金古勒格唱〔九十玲〕；曲四为牧主婆将〔赞颂山河〕调移高五度演唱；曲五为牧主将曲三〔九十玲〕从$^{b}$B调转到$^{b}$E调演唱；曲六为曲二的合唱；曲七、八是牧主与牧主婆的对唱；曲九为牧民甲、乙伴唱，唱的是好来宝调〔高角勒登〕及书记演唱说书调；曲十仍是曲二的合唱；曲十一是书记唱腔，采用的是说书调〔上朝调〕；曲十二用的是〔喇嘛诵经调〕反复四次，是由牧民甲、乙旁唱；曲十三结尾仍使用曲二的曲调合唱结束全剧。

在音乐上，保持了蒙古族说书曲调节奏感强，说唱相结合的特点，在曲词上仍强调了押头韵这一蒙古族诗词韵律的特殊风格，但在段落构成上已有了戏剧性的变化。在曲调连接上速度的变化规律为：“散——慢——中——快——慢——散”，或“慢——中——快”。

随着历史的发展，蒙古戏音乐也在不断地产生着明显的变化，如《达那巴拉》一剧早在二十世纪三十年代就已广为流传，但音乐是极为简单的，仅仅是使用原民歌的原词、原曲作表演唱。中华人民共和国成立以后，经过多次加工整理，《达那巴拉》一剧在音乐上有了很大的发展。尤其是蒙古族作曲家美丽其格在 1962 年和 1979 年两次较大的修改中，吸收了内蒙古东部、西部、中部各地民歌音调，及乌力格尔、好来宝等曲艺音调，并借鉴了汉民族、西洋的作曲手法，使用了独唱、对唱、重唱、伴唱、合唱等多种演唱手段，使之更加丰富完整，为蒙古族戏剧音乐继承传统，保持民族风格，进入现代戏剧艺术行列做出了贡献。他从此剧的悲剧主题出发，在原民歌的基础上，为男女主角分别创作了角色的主题音乐，男主角达那巴拉的主题音乐既有男子汉的阳刚之美，又给人以压抑之感；而女主角金香的主题音乐则充满了女性的柔媚及丝丝哀愁。例如：

## 送张狐皮表心意

**（《达那巴拉》达那巴拉［男］金香［女］唱腔）**



5 3 6 2 - | 2 . 3 5 . 5 5 6 | 1 3 5 2 0 3 6 |

呼 包 拉，(嗬咿)，阿日台 涛 日嘎 腾 楚 勒 珠， 阿 包

勃 耶 敏， 阿 拉 散 乌 讷乃 阿日萨 日， 阿 马

1 - 6 1 6 5 6 | 5 - - - :| ( 5 - 5 6 1 2 ) |

散 额喝讷仁 欺 莫 德格。

日格 插 埋 甘 扎 萨 那。

主题

3 5 i 6 56 1 6 | 5 5 6 i 56535 | 3 5 5 i 6 56 1 6 |

(金香唱)奥兰 呼恩 昂 尼依给 敖达他拉 霍勒，(嗬 嗬) 敖 那 嘎 珠 欺达 散 贵，

2 . 5 3 2 5 3 2 | 2 . 3 5 5 . 6 5 6 | 1 . 3 5 2 0 |

乌讷 格给，(嗬 嗬) 甘 插 达 那 巴 拉 阿拉 格吉，

1 . 6 5 5 3 2 3 2 1 6 2 3 | 3 5 6 1 5 - | (下 略)

奥 兰 钦 插 买 甘 马哈他搭 嘎达。(嗬 嗬)

唱词大意：

(达那巴拉唱)金银财宝富有的，

有钱人家的孩子，

用绫缪绸缎来，

给娶来的妻子。

出生贫寒人家的我，

放牧的青年达那我，

把那猎杀的白狐皮，

用来打扮心爱的你。

（金香唱）众人久追又久猎，

白狐每每总逃却，

唯有哥哥神枪手，

狡猾难逃被捕获。

有些蒙古戏唱腔音乐是以民歌等为素材创作的，从结构到旋律，有的已很难看出原民歌和原曲调的痕迹，但其旋律连贯，唱腔与故事情节融为一体，更符戏剧表现的特征。例如采用蒙古族说书曲调素材创作的唱段：

## 穷人的苦难比江水深

### （《草原曙光》说书艺人双和尔［男］唱腔）

1＝G 4/4

哈斯朝鲁演唱
达·桑宝、包玉林、满都夫作曲
乌兰娜翻译

慢速

（6 6 6 － 2·7 | 6 － － 7 | 6 6 6 5· 3 | 2 2 2 2 1 2 3 |

5 － 6 1 | 1 3 6 5 3 | 2 － － 3 5 | 2· 2 7 6 5 3 |

6 － － － ）| 6 6·6 2 3 | 6 － － － （6 3 1 5 6）|

哈日沙仁 非耀 达拉 超达，

2·2 1 2 5 6 5 | 3 － － － （3 1 6 5 3）| 6 6 6 5 6 |

哈日给萨超 囊 敖 拉 拉 插达， 哈日 超 必 德 乃

2·2 5 3 2· 3 | 7 7 2 3 7 6 5 3 | 6 － － － （6 1 3 5 6 2）|

牙 散 那 萨， 海 仁 涛萨依尼敏 西 哈 那，

1 2 3 6 3 | 1·2 7 5 6 - | 2·2 2 3 5 6 3 |
牙 道 超 丁 昭 巴 郎， 乌 苏 莫仁讷斯 棍 抒

(2 6 35 2) |
2 - - - | 3·3 6 5 3 | 2 1 3 2· 3 |
德， 衙 门 乃 阿拉 奔 搭他 包 日 额，

7·7 7 6 5 6 3 | 6 - - - | 6 0 0 0 0 ‖
敖 兰 海日很那萨 呼 恩 德 抒 德。

唱词大意：

坏了心的封建佬，

像恶狼一样凶狠。

从我们的身上，

榨干了血汗，

穷人的苦难比江水深，

衙门的捐税比山崖重。

蒙古戏的唱腔有“乌日图音道”（长调）与“包古尼道”（短调）两种。乌日图音道在蒙古戏唱腔中不占主要地位，是一种特殊的华彩唱腔形式，既可以独立使用，也可以和包古尼道民歌类唱腔联用，以造成一种在辽阔草原上纵马驰骋的特殊舞台意境，烘托出“咫尺千里”的效果。长调的每一句唱段呈大幅度的起伏，句中、句尾的“诺古拉”（前倚音、后倚音）使用较多，有拖腔，是蒙古族音乐特有的，节奏自由舒缓和音域宽广的演唱形式，极富表现力。例如：

## 在那芦苇河畔

（《达那巴拉》达那巴拉［男］唱腔）

1 = F 4/4

乌日根演唱
美丽其格作曲

慢速

5 - 5 3 2 3 | 6 i 6 5 - - | 5 6 5 6 i - i 6 i |
呼 鲁 苏 图 淖 尔 日 音， （啊 啊 嘀）

6 5 32 1 2 5.3 | 2 - - - | 2323 5. 6 65 |
呼 奔 都 尼 （嗬咿） （啊哈 嗬咿），洪

56 135 2. 323 | 36 1 616 56 | 5 - - - ‖
古日都 德恩 昭 拉 嘎 牙。

唱词大意：

在那芦苇河畔，

（啊哈嗬咿），

去会我心上的人。

包古尼道（短调）在蒙古戏唱腔中应用很广，其特征是结构为严谨的四句体，保持和强调了押头韵的蒙古族诗词韵律的格式，可集体演唱，演唱时还可操各类弓弦及打击乐器边奏边唱，这些乐器亦可用来作道具。包古尼道在蒙古戏唱腔中有各种体裁和风格。如抒情的民歌，叙事的〔乌力格尔〕，诙谐、幽默的〔好来宝〕等等。

在以包古尼道为主的蒙古戏唱腔中，常常选用一些观众十分熟悉的，含有讽刺内容的民间曲调，用来塑造反面人物的形象，使观众一听就心领神会。如将讽刺喇嘛偷情的民歌《九十玲》的曲调，经改编创作后，用在了蒙古戏《达那巴拉》中反面人物巴拉登、巴拉珠尔的身上。例如：

## 九　十　玲[①]

**（科尔沁民歌）**

1 = ♭E 4/4

包 玉 林记谱
乌力吉昌译配

中速

5. 1 55 1 | 1. 2 6 61 | 23 21 65 61 | 2. 3 23 5 |
哈日 兰 嘎 日 呼 哈 日 乌勒 尼，满 都 拉，[②] （嗬咿 嗬咿）

5. 6 56 1 | 1. 2 6 1 | 44 56 44 21 |
罕 达萨 依 甘 嘿讷 格德， 喝 哲业 德 恩 包 道 那 达，

6 - - - | 6 2 2 1 2 4 | 2 2 1 2 2 2 |

（嗬咿） 努 敦 德 恩 涛嘎 达 散 布 很给，（嗬咿）

2 2 6 5 4 4 2 | 5· 6 5 6 1 | 6 6 5 6 6 1 2 |

（啊 哈 嗬 咿 嗬咿） 浩 必 乃 安

1· 2 1· 2 | 4·5 6 1 6 5 4 | 2 - - - ‖

包拉 嘎浩 格德格 钦 哈日嘿萨 呼 乃 宝达拉嘎 抒。（嗬咿）

唱词大意：

想用飘动的黑云（嗬），
满都拉（嗬咿、嗬咿），
裁成汗衫哪能成（呵嗬咿、嗬咿），
那是心眼不正人的秉性（嗬咿）。

① 九十玲：指姑娘名。

② 满都拉：指少爷名。

## 十五的月亮最媚人

### （《达那马拉》巴拉登［男］、巴拉珠尔［男］对唱唱腔）

1＝D 4/4

白雅拉格其、宝日乎演唱
美丽其格作曲

（2 2·5 5 2 5 | 2 2·5 5 2 5）‖: 2 0 0 2 0 2 1 6 |

（扬琴伴奏） （巴拉珠尔唱）阿日 班 他巴 乃
阿拉 坦 莲 花

1· 2 2 6·6 1 | 2 4 4 5 4·5 6 | 2（0 4 4 0 2 6 0）:‖

萨 仁达 阿 搭 里，萨 茹拉 通嘎拉嘎 呼 很 抒，
其 其格德 阿 搭 里，赛 罕 瓜 里嘎 呼 很 抒，

6 · 2 2 4 5 | 6 · 4 4 2 5 | i · i i 6 4 5 2 |
阿给 马 扎 鲁 敖 拉萨 乌 哲德 昂该珠 哈日嘿依 白 搭 该

5 0 0 6 i 0 | 6 i 6 i - | 6 1 6 1 2 |
啊 抒 达。 啊 日嘎 西德 乌贵 额布 根 楚德 乌哲 勃楚

4 5 i · 6 6 5 4 | 2 ( 2 · 5 5 2 5 | 2 0 2 · 5 5 2 5 ) |
阿马安 巴日阿德 巴拉 日那 抒。

‖: 2 0 0 2 2 1 6 | 1 · 2 2 6 · 6 1 | 2 4 4 5 4 · 5 6 |
(巴拉登唱)阿铙 罕 哈萨 西格 尼拉哈 萨嘎 查 干,马哈包达 给 钦 乌哲 德
阿嘎 拉嘎 乌拉 阿萨 毛 仁 那 散 包 散,萨乎拉萨 优莫巴 额 讷 呼

2 ( 0 44 0 2 6 0 ) :‖ 6 · 2 2 4 5 | 6 · 4 2 4 5 | i · i i 6 4 5 2 |
搭, 阿牙日 冷贵 都勒 格根 阿拉 珠 呼 德勒 呼,阿 勒 章给尼,乌哲呼 勒日
很,

5 0 0 6 i 0 | 6 i 6 i - | 6 1 1 6 1 2 |
昂嘎 依 根, 阿 萨日 腾格里 额斯 耶日腾 楚 德 包 散,

4 5 i · 6 6 5 4 | 2 ( 2 · 5 5 2 5 | 2 2 · 5 5 2 5 | 2 2 · 5 5 2 5 ) ‖
他嘿尼 尤莫 巴 额 讷 呼很 钦。

唱词大意:

(巴拉珠尔唱)十五的月亮最媚人,

赛不过这姑娘的银盘脸。

莫说年青人的眼发直，

掉了牙的我也心慌意乱。

（巴拉登唱）像玉一样洁白的肌肤，

疑是巫山神女下了天？

像仙鹤般轻盈的姿色，

恐是那仙女偷下凡？

蒙古戏音乐在民歌素材的选择上逐步突破了地区间的界限，更多的是根据剧情和人物来编创唱腔音乐。如《草原曙光》反映的是内蒙古中部的历史事件，剧中除使用了中部的民族民间音乐素材外，还使用了内蒙古东部的民歌，仍显得自然、贴切。同时还将蒙古族宗教音乐运用于戏剧人物的塑造上，为蒙古戏唱腔音乐融入了新的音调。例如：

## 渥都干德赖[①]

**（原“博”[②]曲调）**

1 = C $\frac{2}{4}$

稍快

2 2 3 2323 | 2321 1·3 | 2321 2165 | 5 5 5 5 |

2 5 5 5555 | 5556 1 | 3 35 2321 | 1 1 2161 | 5·5 5 ‖

① 渥都干：女萨满巫师，亦称女“博”。

② “博”：蒙古族信仰的古老宗教——萨满教。

## 要把中央军都调来

**（选自《草原曙光》王成仁［男］唱腔）**

1 = D $\frac{2}{4}$

旺其格演唱
达·桑宝、包玉林、满都夫作曲
乌兰娜翻译

稍快

*sfp*

(2 - | 2 0 0 | 5 0 55 | ♭6 0 1 0 | 5 0 0 55 | ♭6 6 1 1 |

5 0 ) | 5·2̇ 2̇ ♭3̇ | 2̇ ♭3̇ 2̇ | 2̇ ♭3̇ 2̇ i̇ | i̇ ( 0 ♭3̇3̇ | 2̇ 2̇ #i̇ i̇ |

唐 司令德 插 嘿拉 甘 牙 包 拉 达，

2̇ 0 0 ) | 5·2̇ 2̇ ♭3̇ | 2̇ 2̇ i̇ i̇ | 5 5 5 ♭6 | 5· ( 55 | ♭6 6 i̇ i̇ |

图勃因 欺日格 依如喝 呼 格 瞎嘎日阿 搭 牙 必，

5 0 ) | 2 5 5 ♭6 | 5 ♭6 5 5 | 5 ♭6 5 6 | i̇ - | i̇ - |

坦克、汽 车 依 喝 炮， 尼斯呼 翁 古 插日，

5 2̇ ♭3̇ | 2̇· 2̇ | i̇·i̇ i̇ ♭3̇ | 2̇ · ♭3̇ | i̇ 5 5 ♭6 6 | 5· ( 5 5 |

他 乃 额讷 和 硕 赛 罕 淖日 依给 都古日格 欺格 耶！

rit

更慢 ( 0 55 | ♭6 6 1 1 )

♭6 0 i̇ 0 | 5 0 55 | ♭6 1 | 5 - | 5 0 | 5 - | 5 ) ‖

唱词大意：

我已给唐司令打了电报，

要求把中央军都调来，

用坦克、汽车和飞机、大炮，

布满你们的赛罕淖尔草原！

二十世纪七十年代初期，为了使蒙古戏移植“样板戏”不走样，套用原京剧的板式变化体唱腔结构融入蒙古族民间音乐素材，也做了一些尝试。例如：

## 听奶奶讲革命

（《红灯记》李铁梅［女］唱腔）

1 = F

阿茹娜演唱

美丽其格作曲

艹 ( 6· 56 3·6 1 5 2· 32 1·612 3 2 6 - ) 6 6·565 3·i̇ 6 56i̇ 6

乌 兰 灯 音

( i·i2 )

1·1 2· 0 | 3·3 5 5·6 i 6 1 2 3 5·6 3 3 0 |

( 0123 5·6 3 )

乌欺日， 奶奶 嘎萨 播那萨 浩 拉，

6 3 232 5· 6 1·3 2 2 323 | ( 10 30 20 30 ) 5 6 1· 2·3 5 5 656

乌格 牙热 尼搓 很 楚， 敖 欺日 耀 萨 尼

( 0356 | i 6·i 32 1 6 1 3 2·3 5 5 3 1 2356 )

3 1 1 | 1 0 0 0 0 0 0 0 0 |

棍，

慢板

( 0i65 | 6i 3 )

4/4 i·i i6i 5 6 i i | 3 0i i6i 6 5 1·2 3 3 | 0 2·3 5 536i 1·2 6 5 |

阿巴包兰阿巴嘎那日， 牙 马日 敖欺 日阿斯 阿尤拉 图格抒日

pp

( 0 6 5 6i |

3·6 2 3 2 1 5 3·2 1·612 | 6·i565 3 - - | 1·2 1235 23 5 536i |

额斯 阿尤达嘎贵 白？

(由慢到快、由弱到强)

3010 6050 6010 5060 | 3165 6156 3165 6156 ) | f 3·6 5 6 i - |

敖·欺 日尼 包拉，

( ii i· i· ii ) | 6·5 3 56 7·2 6 5 | 3·3 5 6 i 2 3 i ( 5 |

中 国根 阿巴 然 牙道 超达安 阿巴日 珠，

rit

6535 i i ) 3 0 3 5 | 6·i 5 6 i 2 3 6 i | 2· 6i 2 323 2 i |

阿 他腾 日本岱散 尼给 衣拉呼 音，

3 . 5 2 3 6 1 | 5 . ( 6 5 6 1 6 | 1 2 3 2 . 1 2 3 5 |

图 勒喝 优莫，

5 1 6 5 ) 3 6 56 | 1 2 3 5 . ( 35 6.156 ) | 1 6 5 3.1 6 5 |

弥 尼 包搭 哈日， 阿 吉拉勒 嘿 勃勒

( 0 65 | 3 0 )

6 0 3 3 2 1 . 1 6 | 0 6 5 6.1 1 2 | rit 3.1 6 5 6.6 6 0 |

依 莫 阿吉拉依给 嘿珠， 呼恩 木 包 勒 包 拉 依 莫 呼 恩 包 拉 那，

1 6 1 2 32 1 23 | 5 3 2 6 . 0 | 2/4 稍快 1 . 1 1 65 | 3 56 1 |

啊 铁 梅 敏， 阿日奔 道 老 那萨拉 珠，

0 1 5 | 6.3 5 | 6 1 56 | 2.1 6 5 | 3 . 6 5 6 | 1 . 1 6 1 5 |

巴 嘎 必西 抒，阿 班 哈 巴 萨日珠 斯特格勒 珠 德珠 牙 嘎 达 包拉达嘎贵

3 0 ( 6 3 ) | 1 . 1 6 5 | 5 6 1 . 1 | 6 3 rit 5 . 6 | 1 - | 1 1.2 |

优莫， 阿 必罕 乌 日格 依给 明 安 京 讷 包道巴拉 必， 铁

( 56 6 - )

5 3 | 3 ( 2 5 3 0 | サ 5 . 6 1 1 0 2 . 1 2 1

梅 必， 图 门 京 尼给 达嘎 呼

( 6 6 | 6 3 2 3 |

5 6.1 3 - - 6 6 - - | 6 - - - | 6 - 6 - ) ‖

耀 扫 台。

唱词大意：

听奶奶讲红灯的故事，

言语不多道理深，

为什么爹爹、叔叔不怕担风险？

为的是，救中国、救穷人，

打败鬼子兵。

我想到：

做事要做这样的事，

做人要做这样的人，

我铁梅虽然十七岁但已不算小，

为什么不能帮助爹爹操点心，

如果爹爹挑担有千斤重，

铁梅我一定要挑八百斤！

蒙古戏的伴奏音乐有几种类型。早期蒙古族仪式剧“米拉·查玛”(即“跳鬼”)的伴奏，以呼和浩特市大召(弘慈寺)查玛音乐为例，用的是“哼格勒格”(鼓)、大镲、觱篥、法号、大号。其中觱篥、法号、大号虽为吹管乐器，但无旋律，仅以节奏相伴。例如骷髅神的伴奏音乐：

## 第 一 套(反复五遍)

邢野记谱

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 拍节 | 记.个 佳 | 拟.个 佳 | 树.木 佳 | 记.个 拟.个 | 树.木 西 | 鹅啊 齐 |
| 大镲 | 镲 令 | 镲 令 | 镲 令 | 镲 镲 | 镲 镲 | 镲 镲 |
| 大鼓 | 冬 得 | 冬 得 | 冬 得 | 冬 冬 | 冬 冬 | 冬 冬 |

## 第 二 套(反复七遍)

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 拍节 | 记.个 佳 | 拟.个 佳 | 树.木 佳 | 记.个 拟.个 | 树.木 西 | 鹅啊 鹿个 | 东 齐 |
| 大镲 | 镲 令 | 镲 令 | 镲 令 | 镲 镲 | 镲 镲 | 镲 镲 | 镲 镲 |
| 大鼓 | 冬 得 | 冬 得 | 冬 得 | 冬 冬 | 冬 冬 | 冬 冬 | 冬 冬 |

(表演者面向北，最后一小节互相对望)

## 第三套（反复九遍）

| | | | | | | | | （对望） |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 拍节 | 记.个 佳 | 拟.个 佳 | 树.木 佳 | 记.个 拟.个 | 树.木 西 | 鹅啊 鹿个 | 东 甲得 | 顾 齐 ‖ |
| 大镲 | 镲 令 | 镲 令 | 镲 令 | 镲 镲 | 镲 令 | 镲 镲 | 镲镲 | 镲 镲 ‖ |
| 大鼓 | 冬 得 | 冬 得 | 冬 得 | 冬 冬 | 冬 得 | 冬 冬 | 冬冬 | 冬 冬 ‖ |

## 第四套

| | （对望） | | | | （各自转圈） | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 拍节 | 记.个 佳 | 拟.个 佳 | 记.个 拟.个 | 树.木 佳 | ‖: 记.个 拟.个 | 树.木 西 | 记.个 拟.个 |
| 大镲 | 镲 令 | 镲 令 | 镲 镲 | 镲 令 | ‖: 镲 镲 | 镲 镲 | 镲 镲 |
| 大鼓 | 冬 得 | 冬 得 | 冬 冬 | 冬 得 | ‖: 冬 冬 | 冬 冬 | 冬 冬 |

| | （反复四次） | | （反复两次） | | | | （反复八次） |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 拍节 | 树.木 佳 :‖ | ‖: 记.个 拟.个 | 树.木 树.木 :‖ | ‖: 记.个 拟.个 | 树.木 西 | 记.个 拟.个 | 树.木 佳 :‖ |
| 大镲 | 镲 令 :‖ | ‖: 镲 镲 | 镲 镲 :‖ | ‖: 镲 镲 | 镲 镲 | 镲 镲 | 镲 令 :‖ |
| 大鼓 | 冬 得 :‖ | ‖: 冬 冬 | 冬 冬 :‖ | ‖: 冬 冬 | 冬 冬 | 冬 冬 | 冬 得 :‖ |

## 第五套

| | | | | | ○○ | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 拍节 | ‖: 记.个 拟.个 | 树.木 佳 | 记.个 拟.个 | 树.木 西 :‖ | 记个 拟个 | 树.木 树.木 ‖ | 记.个 拟.个 | 树.木佳 ‖ |
| 大镲 | ‖: 镲 镲 | 镲 令 | 镲 镲 | 镲 镲 :‖ | 镲 镲 | 镲 镲 ‖ | 镲 镲 | 镲 令 ‖ |
| 大鼓 | ‖: 冬 冬 | 冬 得 | 冬 冬 | 冬 冬 :‖ | 冬 冬 | 冬 冬 ‖ | 冬 冬 | 冬 得 ‖ |

第六、七、八套的节奏与第五套相同从略。但每一套的表演动作不同。其中的拍节是用藏文数字来记音的。

记个：一。

拟个：二。

树木：三。

西　：四。

鹅啊：五。

鹿个：六。

东　：七。

甲得：八。

顾　：九。

佳　：休止。

锣鼓字谱说明：

**镲**　表示大镲敲击声。

**令**　表示用一只镲边与另一镲心相击，为弱击。

**冬**　为“哼格日格”（大鼓）的敲击声。

**得**　表示用鼓槌击打鼓边发出的弱击声。

蒙古戏的伴奏也常使用宗教音乐、以人声帮腔的形式，渲染、点缀意境。例如：

选自《满都海·斯琴》唱段
（美丽其格、官布、巴图额日作曲）

3 0 3 2 | 1·2 3 | 35 3·1 | 1 － | 6·2 2 2 |

（满都海、加汗唱）额 勃 尼格德勒，（众唱）呼 来！① 呼 来！（诺彦宝力德、阿日斯楞唱）鞯 喝 们 都，

2 3 5 | 5 6 5·3 | 3 － | 3 0 3 2 | 1 2 3 | 3 5 3·1 |

（众唱）呼 来！ 呼 来！ （男）额德 巴 牙拉 嘎，（女）呼 来！ 呼

1 － | 6 · 2 2 2 | 2 3 5 | 5 6 1 · 6 | 6 0 |

来！ （女）额斯 嫩 满 达拉。（众）呼 来！ 呼 来！

|: 5 · 3 3 0 | 5 · 3 3 0 | 3 · 2 2 0 | 3 · 2 2 :|

（女） （男） （女） （男）

|: 3 · 1 1 0 | 3 · 1 1 0 | 1 · 6 7 0 | 3 · 2 2 :|

呼 来，呼来， 呼 来，呼来， 呼 来，呼来， 呼 来，呼来，

S | 3 6 | 6 – | 6 – | 6 – | 6 0 | 6 6 0 ||

A | 3 2 | 1 – | 1 – | 1 – | 1 0 | 1 1 0 ||

呼来，呼来。

| 6 | 6 | 6 | 6 0 | 6 6 0 ||

T | 3 6 | 3 | 3 | 3 | 3 0 | 3 3 0 ||

B | 0 0 | 6 6 1 1 | 2 2 3 3 | 4 4 5 5 | 6 0 | 6 6 0 ||

呼 来，呼 来， 呼 来，呼 来， 呼来，呼来， 呼来， 呼 来。

唱词大意：

（满都海、加汗唱） 团结奋战，

（众） 呼来！呼来！

（诺彦宝力德、阿日斯楞唱）吉祥安康，

（众） 呼来！呼来！

（男） 万物兴旺，

（众） 呼来！呼来！

（女） 繁荣昌盛，

（众） 呼来！呼来！

① 呼来：一种后衬词，意为招福。可以看出这是随唱腔帮腔的伴唱音乐形式。

以特色乐器在角色演唱时作随腔伴奏：早期的蒙古戏曲中用四胡和马头琴、笛的伴奏衬托唱腔，既无引子也无过门，只是与唱腔的旋律同进同出、同高同低、同重同轻、同长同短。经发展后加进去的“引子”多为民歌、民间歌舞、说唱、宗教音乐旋律的某一曲调，曲体二、四句不等，特色乐器常在伴奏唱腔的最后一个音符或最后一到二小节时，用琴弓在琴筒边沿上边拉边击节，并且根据蒙古语唱词押头韵的规律，多注意奏出旋律的重音，每小

节的时值与唱腔旋律是同步的，速度不变。例如：

(6 5)

1 2 6 5 5 - ‖

在尾音上加“衬”，增加一些细小的“花”音，使旋律更加流畅，并为下一句作铺垫。这种补音符的做法，是蒙古语（押头韵）韵律特点所独具的说唱类伴奏形式，既可使演唱者偷气换气，又可使演员更好地掌握节奏、音高、速度，使情绪更加连贯流畅，还使音乐旋律有了完整的感觉。这样演唱者在过高、过长、过低的尾音中，由伴奏音乐来“补充”不足的部分托起唱腔。

蒙古戏伴奏音乐在不断发展中逐步完善，有了前奏。例如：

## 思念母亲

（《草原曙光》阿丽玛［女］唱腔）

1 = F 2/4

小牧兰、其木德、柳阳春演唱
达·桑宝、包玉林、满都夫作曲
乌兰娜翻译

中速

(6·2 1235 | 3 6 2 121 | 6· 3 | 5 6 1 2) | 3 3 6 5 6 |
那马仁 洪 古日

2·2 3 | 6· 5 | 3 - | 6 6 5 6 i | 6 2 6 5 | 3 - |
斯格楚 黑，（嗬咿），（嗬咿） 那日 松 抒 贯 德 东 嘎达 那，（嗬咿）

3 - | 3·6 6 1 | 2·3 1 63 | 2· 1 | 2 3 0 | 6·2 1235 |
那萨台 额吉 恩 萨 那 达，（嗬咿）（嗬咿） 努敦乃 尼勒木苏

(6·3 5612 | 3·5 6 6 |

3 6 2 121 | 6 - | 6 - | 2·2 1 23 | 6· 3 | 5 6 1 2) ‖
奔 勃日 讷。（嗬咿）

唱词大意：

秋天的百灵鸟，（嗬咿）

在松林里啾啾转，（嗬咿）

思念年迈的母亲，（嗬咿）

我的泪水涟涟。（嗬咿）

马头琴是蒙古戏主要的伴奏乐器，用以配合演员的表演和渲染气氛。例如：

选自《草原曙光》潮乐濛唱段
（达·桑宝、包玉林、满都夫作曲）

（马头琴独奏）

サ（0 66 6 – 6 i 2·3 5 6 – 0 33 3 – 3 43 6. 6. 5 3 – 0 33

3. 23 5. 61 6 – 5 – 0 66 i 2 3. 3 6. i i. 23 i2i2i

| 0 3 5 6 | i 23 i2 i | 6 – | 6 – ）

| 6 – | 6 – | 6 – | 6 – | （下略）

（唱）啊

用女声的复调式旋律伴唱也是蒙古戏中常用的一种帮伴形式。例如：

选自《草原曙光》阿丽玛唱段
（小牧兰、其木德、柳阳春演唱）

阿丽玛 | 3 23 6.5 | 3 6 2 | 1 . 1 2 3 | 1 5 6 | 6 6 6 5 |

奥 嘎 呼斯 冷尼 勃耶勒格 德呼额斯 额 莫讷 阿 荣 苏讷斯尼

伴唱 | 6 . i | 6 5 | 3 . 6 | 5 3 2 | 3 – |

啊 咳 啊 啊 嗬咿，

| 3 23 5 i | 6 – | 6 – | i i 2 3 | 6 5 3 |

腾格里德 德格 德 勒， 依拉拉他 音 道 依给

| 3 . 5 | 6 6 1 2 | 3 23 5 i | 6 – | 6 – |

阿 荣 苏讷斯尼 腾格里德 德格 德 勒，

(3 56 i 2

2·3 56i | 11 6 | 6 23 1 6 | 2·3 65 | 3 - | 3 - |

扫那萨浩阿萨 额 莫讷 阿嘎西热阿 额吉敏 必德讷斯 萨拉 拉。

6 12 | 3· 6 | 6 23 1 6 | 5·6 23 | 6 - | 6 - |

3· 5 | 6 56 i 6 | 2 - | 3·2 3 5 |

i 65 3 | 6 2 3 i 5 | 6 66 6 6 | (稍快) 6 3 5612 ) | (下略)

唱词大意：

崇高的理想尚未实现，

胜利的歌声还未响起，

啊，年迈的母亲却离开了我们。

在蒙古戏中，常常使用节奏和旋律分明的伴奏音型，来作连续的反复或旋律交替，使伴奏与唱腔的旋律形成对比，以表现特定的环境、场景、情绪（如：祭奠、宴会、摔跤、骑马等）。无论唱腔旋律怎样流动，伴奏旋律始终纳于固定的节奏音型之中，类似于“紧打慢唱”。例如：

## 在芦苇河畔

（《达那巴拉》达那巴拉［男］唱腔）

1 = F

乌日根演唱
美丽其格作曲

（幕后唱，由远至近感，骑马上场）

慢

伴奏 4/4 5 55 5 55 5 55 5 55 | 6 66 5 55 6 66 5 55 | 5 55 555 5 55 5 55 |

演唱 4/4 5 - 53 23 | 6 i6 5 - - | 5 656 i - i 6i |

呼 鲁 苏图 淖奥日 音，（啊 嗬）

5 55 5 55 5 55 5 55 | 5 55 5 55 5 55 5 55 | 5 55 5 55 5 55 5 55 |

6 5 32 1 2 5 · 3 | 2 - - - | 2 323 5 · 6 6 5 |

呼 勃 德 尼，(嗬咿) (啊 啊 嗬咿) 洪

5 55 5 55 5 55 5 55 | 5 55 5 55 5 55 5 55 | 555 555 555 555 | 5 21 5 21 5 21 5 21 |

56 1 35 2 · 323 | 3 6 1 616 56 | 5 - - - | 0 0 0 0 |

古日 都 德恩 昭 拉 嘎 牙。

5 21 5 21 5 21 5 21 | 5 21 5 21 5 21 5 21 | 5212 5212 5212 5212 |

5212 5212 5212 5212 | 5 21 5 21 5 21 5 21 | 5 21 5 21 5 21 5 21 |

5 2 1 2 5 2 1 2 | 5 2 1 2 5 2 1 2 | 6 - 6 6 6 6 |

6 - 6 6 6 6 | 2 - 2 2 2 2 | 2 - 2 2 2 2 |

1 0 0 0 | 5 - 5 6 1 2 | 5 - 5 6 1 2 | (下 略)

唱词大意：

在那芦苇河畔，

(啊哈嗬咿)，

去会我心上的人。

# 宴 会 音 乐

（《草原曙光》第二场间奏曲）

1＝D

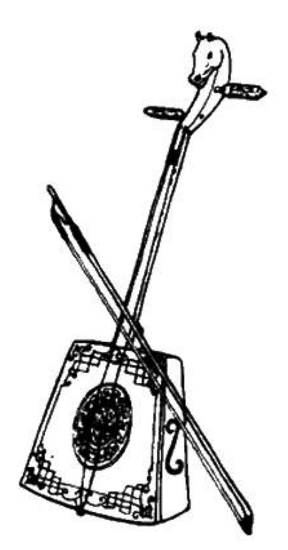
达·桑宝、包玉林、满都夫编曲

马头琴

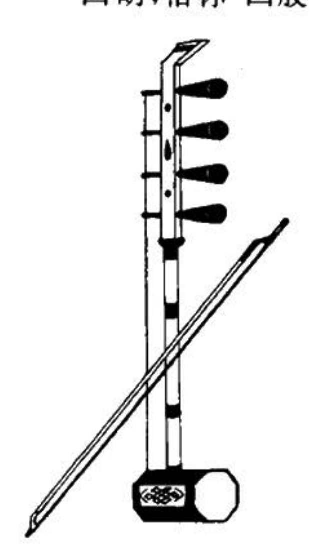
大提琴

蒙古戏伴奏乐器最初比较简单，主要有马头琴、中音四胡、三弦、笛子，俗称“四大件”。从二十世纪五十年代中期起形成了专业的乐队，并逐渐发展壮大，到六十年代初，有些大的乐队，人数已达二十六、七人。其乐器除原有的“四大件”外，民族乐器还有二胡、扬琴、琵琶、雅托克(蒙古筝)、火不思、布热、毕西古尔、塔拉哼格日格、喇嘛哼格日格、木鱼、哼格勒格(大鼓、小鼓)、大锣、小锣、碰玲、大镲、小镲、梆子等。西洋乐器有小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴、长笛、手风琴、圆号、小号等，在乐队的构成上，形成以民族乐器为主，中西结合的结构。

马头琴是蒙古族独有的特色乐器，该琴因顶端雕马头而得名(见图)，在内蒙古东部地区也称为“潮尔”。相传成吉思汗时代，马头琴已在蒙古族中流传。琴身长一百一十九厘米，音箱上宽二十三厘米，下宽三十二厘米，用松木制成，呈梯形，两面蒙绘有图案的马皮、牛皮或羊皮。琴杆用硬木制作，张两股马尾弦，粗弦为一百余根马尾，细弦约六十至七十根马尾，在琴弦外方拉奏。现代的马头琴有高、中、低音三种，其形制为：马头琴身长一百厘米，共鸣箱上宽十八厘米，下宽二十六厘米，蒙蟒皮或使用木面共鸣箱。高音马头琴比中音马头琴高纯五度；中音马头琴比低音马头琴高纯四度。多用于独(领)奏、重奏、合奏，以及与交响乐队、管弦乐队协奏。马头琴可以演奏高昂、激越、宽广、悠扬等各种格调的旋律，也可以演奏技巧性很高的“华彩”乐段，是其它乐器不能取而代之的烘托舞台气氛和空间效果的必需乐器。该琴在民乐队和大、中型混合乐队中，也易于与其它乐器融合。除此之外，马头琴在蒙古戏的表演中，还常常是演员手中的道具。



四胡，俗称“四股子”，蒙语音为“胡日”、“胡尔”，为蒙古族传统的民间乐器，也是蒙古戏的特色乐器。(见图)四胡有高、中、低音之分，蒙古戏中常使用高、低音四胡。高音四胡全长七十八厘米，其琴筒为木制，呈圆形，六角形或八角形，高音四胡琴筒直径八厘米，一端蒙羊皮或蟒皮，琴筒长十四厘米，定弦为“$\underset{\cdot}{6}-2$”。琴杆多用乌木或红木制成。张四根弦，一、二弦为外弦，三、四弦为内弦，各为一组，两组弦的两条弦音高相同。竹弓，弓上所张马尾分成两股，分别夹在一、二弦和三、四弦之间。现在，四胡不仅为戏中说唱类唱腔伴奏，也可在民乐队和混合乐队中担任重奏、齐奏、合奏和独奏，并可弥补民乐队高音区之不足。中、低音四胡的琴长分别为：一百零五厘米和一百二十五厘米；琴筒直径为十二厘米和十四点五厘米；琴筒长分别为十八厘米和二十厘米，定弦为“$\underset{\cdot}{5}-2$”和“$1-5$”。



铃波，又称笛或枚，蒙古语称“铃波”。也是蒙古戏中不可缺少的特色乐器。蒙古笛

1957年尚由笛手自制，有吹孔一，指孔六，近吹孔处有一膜孔，尾部有一定音孔和放音孔。笛管一般长三十七至三十八厘米。蒙古戏中使用的笛子与一般竹笛无差异，但早期多为演奏者自制，演奏风格独特，初笛手们用羊毛团或纸浆团封堵膜口，以寻求柔和、浑厚、圆润、深沉的音色，使之能与马头琴、四胡的音色相贴近（现代则多使用苇膜或竹膜）。在演奏技法上多以民歌乐曲旋律相谐，无太大的起伏变化。吹奏较为平稳，没有太多的舌、指、唇、气的技巧，多运用的是同马头琴和四胡相近似的颤音，使用三度、四度或同度的音程较多。为了美观大方，蒙古族笛手还常选用长马尾黑白相间地精心缠绕笛身，以防止因北方气候干燥引起的开裂。

雅托克（又写雅托噶），蒙语意为"筝"。是蒙古族古老的具有悠久历史的弹拨乐器。琴身狭长约一百三十九厘米左右，木制，张十二根弦，琴面外侧有十三个圆形标志，叫做徽，用以标明音位。雅托克的泛音丰富多彩，易于演奏，常与按音交替运用。在一些大型的合奏或伴奏中，通常用它单独演奏其中的某一乐段，效果甚佳，可称之为蒙古戏伴奏中的"竖琴"。除泛音外，该琴还有散音、按音两种。"散音"即空弦音。其音响效果响亮、浑厚；"按音"，即弦音，又称实音。低音区的按音音色浑厚、有力；中音区宽润、明亮；高音区清脆、纤细。就是同一音高的音，在不同的弦上弹奏，音色上的变化也是极为明显的。雅托克除做一般伴奏外，演员常自弹自唱或当道具使用。

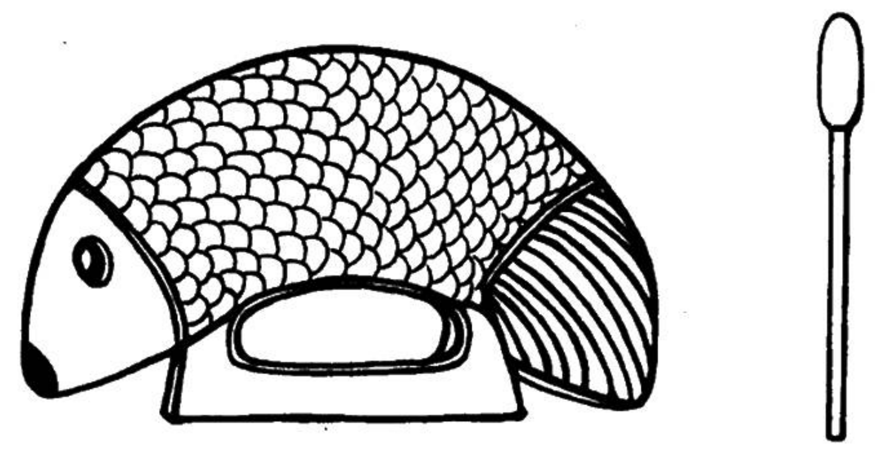


布热，蒙古语意为号筒，亦称"乌呼日布热"，俗称喇叭（见图）。铜制，号身全长二百五十至二百六十厘米之间，喇叭口直径为十九点五厘米，管身最细之处直径为一至一点三厘米之间；号嘴呈碗状，外直径为四点七至五厘米，内直径三至三点二厘米，深一厘米。在早期蒙古戏的前身仪式剧——"查玛"中此乐器不得少于四支，小戏不少于二支。由于其管身较长，吹奏也较费力，一般来说，只要求演奏者能将其吹响为起码条件，进一步则要求声音纯正、均匀，并能延长一口气的吹奏时值。在具体伴奏时，几名吹号者之间还要互相配合默契，轮流换气，以乐声不断为好。也曾有些水平较高的演奏者能吹出几种比较复杂的节奏来，但不是常用的。另外，在吹奏时如坐着吹，应适当把它架高一些；也可以站着吹，这时就必须有一名小喇嘛在前面扛着布热。五十年代内蒙古自治区民族剧团也曾建过完整的喇嘛乐队（其中有许多特殊的乐器），"文化大革命"后全部失散。现今呼和浩特市大召（弘慈寺）寺庙中仅存着四副。还有一种形体稍小一些的布热，其构造和发音、演奏的原理均与大布热相同，只是发音较后者高。近现代蒙古戏中所使用的布热多为特殊场景中的舞台道具，象征性地做做样子，实际伴奏音响则由混合乐队中的圆号或长号来代替。

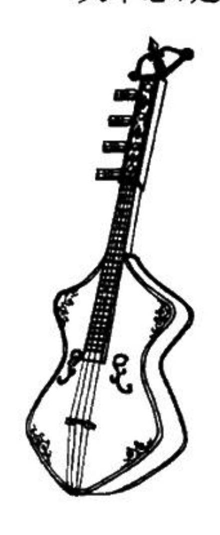


毕西古尔，形如民间唢呐。(见左图)但较其粗大，管长五十二厘米，喇叭口直径十三点五厘米，有七个音孔。小、中型乐队中均为两支，如大型乐队则使用四支。伴奏时，多以鼓、镲的轰鸣声为基础，当一轮表演完换下一轮表演时，布热、毕西古尔才起音伴奏，在表演的高潮时，乐队全部奏响，气势浩荡。

木鱼，木鱼形似鱼头，也有形似一条鱼状(见下图)。木制，大小规格不一，大者发音较低，小者发音较高，由单个、两个(一大一小)或几个配套使用。一般多用单个或两个配套使用。五个或七个木鱼配套使用时，音高多按五声或七声音阶音序排列。木鱼用小木槌敲击发声。节奏变化不多。其音响空洞，声音短促，是节奏性乐器。一般的伴奏情况下，多配合以轻快、活泼、紧张、急促的曲调运用，亦可用以模仿马蹄声。是蒙古戏中不可缺少的击节乐器。

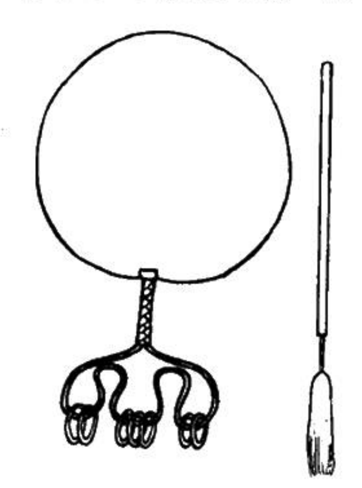


火不思，是蒙古族古老的弹拨乐器，亦称“好必斯”、“忽不思”等，其形似马蹄，四根弦，古典琴长九十厘米，现代改革后的琴长为八十七点五厘米(见左图)，有共鸣箱，琴头上方装饰弓的半径为六点五厘米。可用手或化学薄片弹拨。其右手演奏方法有弹挑、双弹、双挑，拂、扫、滚、敲打、连打、分摭、马蹄步等多种。该琴可独奏，也可参加重奏和伴奏，弹奏快速的乐曲时，音色悦耳，节奏明快奔放、粗犷热情；慢时，均匀的轮奏能使那悠长的曲调更加含蓄、浓郁、酣畅、婉转动听。其左手演奏除压、颤、吟、揉，上、下滑，琶、泛音的技巧外，还能模仿小提琴那种双音演奏，或如马头琴、四胡一样多用三、四度和声。常与其它民族乐器合作为蒙古戏伴奏，在乐队中占重要位置。



塔拉哼格日格(单皮鼓)，科尔沁地区称巴拉哼格日格(为汉语借用词半拉鼓之意)，又

称抓鼓(图古热哼格日格)或羊皮鼓(见左下图)。是蒙古族古老的独特击节乐器,由铁条做成扁圆形鼓圈,直径约四十八厘米,小的直径约二十八厘米,形如圆扇,鼓面上蒙羊皮或狗皮(若猴皮为最好)。皮上绘有图案和花纹,下置一柄可持,缀以铁环或小铜镲,用藤条敲击鼓面发声,铁环随之"唰啦"作响。现今蒙古戏中多用为特定剧情、场面使用的道具。



**二人台音乐**　二人台音乐主要来源于内蒙古西部农村"社火"活动中的民歌、地方小调、爬山调以及某些蒙古族民歌,也吸收了晋西北、陕北和江南的某些民歌(一说源于陕北榆林小曲或晋北河曲山歌)。伴奏牌子曲主要来自佚词的二人台唱腔、佛曲和蒙古族民间散曲儿,还有山西梆子(包括北路和中路)、大秧歌、道情等剧种音乐中的曲牌。

二人台传统剧目主要是"两小戏",多从民歌"打坐腔"衍变而来。唱腔结构有单曲体,有联曲体。

单曲体。一戏一曲,专曲专用,剧名即唱腔名。二人台传统剧目《打秋千》、《挂红灯》、《打金钱》、《五哥放羊》等载歌载舞的"带鞭戏",唱腔绝大多数是这种单曲体结构。例如:

选自《五哥放羊》五哥唱段
(刘艮威演唱)

【慢板】

(前略) 4/4 3·5 i3 6 5· i | 6 5 6532 1 - |
六 月 里 二 十(哎) 三,

2·3 5i 65 3523 | 513 216 5 - | 116 535 221 2123 |
五 哥 放羊(哎咳哎咳) 在草 滩。 手拿 (那个)羊鞭 (哎咳哎咳)

6·1 65 5 - | 5621 i656 1 16 535 | 2 21 23 513 216 |
羊 铲 铲, 身 上(么那)披(哟 咳咳) 的(哟 哎咳)烂衣 (哎)

5·（65 35 i56i | 562i 6523 5·i 6i 5）| 1 16 535 22 035 |
衫。（哎哟 哎咳哎哟 哎咳

6·1 65 5 - | 562i i656 1 16 535 | 2 41 23 513 216 |
哎咳哎咳 哟）身 上（么那）披的 （哎咳）的（哟 哎咳）烂衣（哎）

5·（65 35 i56i | 562i 6523 5·i 6i 5）|（下略）
衫。

“带鞭戏”《五哥放羊》的唱腔，是由“社火”活动中的民歌衍变而来。丑、旦同唱一曲，多次反复，直至剧终。

在二人台传统剧目中，单曲体的唱腔多为专曲专用，但也有一些是同曲多用（向曲牌化发展），即不同剧目的唱腔选用同一曲调。如四十年代后期二人台艺人编创的小戏《转山头》，其唱腔用的就是〔偷红鞋〕的曲牌：

## 偷红鞋

（《偷红鞋》赵美英［旦］唱腔）

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

秦五毛眼演唱
王 世 一记谱

5 56 | 1· 2 | 36 53 | 2·（3 25）| 2 23 53 | 2·3 21 |
正月 里 正月 正， 不识羞的媒 人

66 76 | 5 - | 6 6 5 | 6 61 | 56 63 | 2 - |
上了奴家 门。三 言 两 语 结下门 亲，

2 53 | 23 16 | 53 56 | 1·3 26 | 16 53 | 2 - ‖
他把 奴家 许给张玉 龙。（伊呀 嗯哎哎咳 哟）

## 偷红鞋

（《转山头》丑脚唱腔）

1 = ♭B 2/4

秦五毛眼演唱
王世一记谱

【二流水】

36 53 | 63 21 | 3·1 61 | 2· (3 23 2) | 36 53 | 63 21 |
中华 民国 三十 六年 整， 蒋介石 下来一个

6 33 216 | 5 - | 6 6 55 | 65 232 | 16 5·3 | 2 - |
通（呀么）通缉 令。 命令（么那）下来（哎么那）各部（哎得）分，

36 53 | 63 21 | 53 56 | 1· 3 26 | 116 53 | 2 - ‖
他来在 后大套 要抓壮 丁，（伊呀哈）苦害 众黎 民。

以上，《转山头》将〔偷红鞋〕的第三和第四小节“36 53 | 63 21 |”作为引子，贯串全曲，旋律跳动较大，唱腔所表现的感情与原曲完全不同。前者表现的是新婚之夜闹洞房的诙谑情趣，后者表现的是河套农民对国民党军队抓壮丁的控诉和反抗。

联曲体。在二人台传统唱腔中数量不多，主要见于以唱功为主的“硬码戏”的唱腔，如《走西口》、《牧牛》等。这种唱腔一般是一个剧目中几个曲子联用，其组合方式比较自由，无严格规范，还未发展到通过曲牌联缀的手法，形成大段唱腔和完整套曲的程度。如《牧牛》一剧的唱腔，就是由〔牧牛〕、〔五月散花〕、〔四大对〕、〔卖胰子〕四个曲牌联用而成的。例如：

## 牧　牛

（《牧牛》牧童［丑］唱腔）

1 = ♭E

刘全、金宝子演唱
李杰记谱

【亮调】

サ 7 6 3 - i· 7 6 5 3 3· 2· 3 1· 7 6
上（格）了山 用眼（哎 咳咳

5 6 2 3 i 7 - 6 (23 21 23 21 7 6) |
哎） 瞭，

2/4 3 32 3 | i i 6 65 | 05 16 | 5 3·2 | 1 53 231 | 6· (7 676) |

那边厢走来一个 小姑 娘。(哟哈 那哈 依哟 咳)

332 33. | i·7 65 | 332 123 | 2· (3 2 6) | 33 33 | i·7 65 |

头戴上一朵 花, 身穿上绫罗 纱。 杨柳细腰 腰,

332 11. | 2 - | 33 33. | i·7 65 | 3332 123 | 2· 3 |

真乃是一卡 卡。 身手不大 大, 走开她就俏洒 洒。我

332 1·3 | 2 - | 762 3·1 | 2 - | 332 3 |

心里 想着 她, 嘴儿 念着 她。 那姑 娘

36i 765 | 332 116 | 5 3·2 | 153 2317 | 6 - ‖

不来,她就 把人 活坑 煞。(呀 那哈 依哟 咳)

## 五月散花

（《牧牛》牧童［丑］村姑［旦］唱腔）

刘 全演唱
李 杰记谱

4/4 5· 6 i· 2 | 7·2 76 5· 3 | i i 6 56 53 |

(牧童唱)正 月 里 来 什么(得儿)花花 花

2 35 2 - | 5· 6 i· 2 | 7·2 76 5· 3 | i i 6 56 5653 |

开又 开,(村姑唱)正 月 里 来 迎春 花花 花花花花

2 3 5 2 - | i i 66 5 5. | #1.2 3 5 2 - |

开又 开。(牧童唱)什么(得那)花 花,(村姑唱)迎 春 花。

i i 66 55 5 | #1.2 35 21 2123 | 1 - - 6 |

(牧童唱)什么(得那)花花 花,(村姑唱)迎 春(齐唱)花花 花花花花 开

5. i 6.7 65 | 3 3 33 33 | 2 2 3 5 - |

(咳 咳 咳 咳 咳咳 哟 哟 哟哟 哟哟 那)七 开

6 6 32 1 - | 53 55 55 76 | 5 - - - ‖

八(呀 么那)开 (花开 花开)惹人 爱。

## 四大对

(《牧牛》牧童[丑]唱腔)

1 = F

刘 全演唱
李 杰记谱

【慢板】

4/4 i 5 3 5 - | i 5 3 5 - | 5 5. 5 5. |

天(哟) 上 圆(哟) 来 什么东西

5.6 43 2 - | 5 - 5 5. | 0 23 5 6.5 332 |

圆,(哟 咳) 什么 (哎 咳) 东 西(哎 咳 哎咳咳)

1 1. 323 76 | 5. (76 5.7 675) | 33. 76 1.2 76 |

在呀 在两 边。 什么 (的勒那个)

0 56 3 3̇ i̇ 6 6i̇ | 5 5· 5 5· | 5·6 4 3 2 - |
东 西（哟 呀） 打 了 一 个 滚，（哟 咳）

5 5· 5 - | 0 23 5 6·5 3 32 | 1 1 0 2 2 3 3 5 |
什 么（的） 东 西（哎 咳 哎 咳） 闹 呀（么 那）闹 上 喧

2 · 3 2 3 7 6 5 7 6 | 5 - - - ‖
天。（伊 呀 哈 哎 咳 哎 咳）

# 卖胰子

（《牧牛》村姑［旦］唱腔）

1 = F

刘 全演唱
李 杰记谱

【慢板】

4/4 i̇ 5 7 6 5·6 3 5 | i̇ 52̇ i̇ 76 5 - | 6 65 3 32 1 7 6 5 |
休要 你 走（哟） 来 休要 你

5 2 (35 2 23 2 5) | 5 52̇ i̇ 76 5·2̇ i̇765 | 1 76 56 1 1 6 | 6 5 5 532 1 53 2376 |
眊， 我 家 的 男（呀） 人（呀） 怀揣一把 钢

12 5 (76 5·7 67 5) | i̇ 52̇ i̇763 5· 3 | i̇·2̇ 72̇76 5 - |
刀。 三（哟） 刀 两 刀

6 5 3 23 1 7 6 5 | 5 2 (35 2 23 2 5) | 5·2̇ i̇ i̇76 5 5 i̇ 6 5 |
把 你 头 来 找， 再 来 问 一 声

1 76 5 56 1· 2 | 6 5 3 32 1 53 23 6 | 12 5 (76 5·7 67 5) ‖
牧 童 哥 敢 眊 不 敢 眊。

在传统剧目《放风筝》中，艺人们在原曲中间插入了一段新曲，新曲在节奏及调式上与原曲产生对比，因而发展成为一段新鲜完整的唱腔。这是二人台传统唱腔采用集曲手法的一种创造，但这种手法极少有人使用，仅有的一例如：

## 放风筝

（原　曲）

秦五毛眼演唱
王　世　一记谱

1 = F

【慢二流水】

4/4 3. 5 i. 6 | 5.6 4 3 2 3 1 | 3. 5 i. 6 | 5.6 4 3 2 1 6 5 5 |
诸　孔　（了荷 哟嗬 哎咳 咳）明　（呀　来呀 哈哈 哎咳 哎咳咳）

1 . ( 2 3 1 . 2 1 5 ) | 5 i 6 5 3 |
祭　东（哟 嗬 哎 咳）

5 2 6 5 3 2 3 | 1 . ( 2 3 1 2 1 5 ) | 2 2 3 5 3 5 |
风，（呀 那 斯 咿 哟 咳）　火 烧 了

i 6 3 . 5 3 2 | 1 . 2 3 i 6 | 5 . 6 4 3 2 3 5 |
草 船（哎 咳 哎 咳）百　万（哎 咳）兵，（伊 哟 嗬 哎 咳 咳）

1 . 3 2 3 6 5 - | 3 . 5 3 2 1 3 6 | 5 . 3 2 1 6 5 6 7 6 |
老 曹 贼　前 去 逃 活　生，（伊 呀 哈 哎 咳 哎 咳

5 - 5 ( 6 7 6 7 | 5 . 6 5 6 5 ) | 2 . 3 2 6 5 i 6 |
哟　哎 咳 哎 咳 哎 哎 咳

5 . 6 4 3 2 3 5 | 1 . 3 2 3 6 5 - | 3 . 5 3 2 1 3 6 |
哟 伊 呀 哈 哎 咳 咳）老 曹 贼　前 去 逃 活

5 · 3 21 656 76 | 5 - 5 (6 767 | 5 · 6 565 5) ‖
生。（伊 呀 哈 哎 咳 哎 咳 哟）

## 放 风 筝

1 = F

秦五毛眼演唱
王 世 一记谱

4/4 3 · 5 i · 6 | 5 · 6 43 23 1 | 3 · 5 i · 6 |
娘 问 了（嗬 哟 嗬 哎 咳 咳）孩 儿

5·6 43 21 655 | 1 · (23 1·2 15) | 5 i6 5 3 |
来（哈 呀 哈 哎 咳 哎 咳 咳）哪 厢（哟 哎 咳）

（新曲）
5 2 6·5 323 | 1 · (23 12 15) | 2·1 61 2 - |
行，（哟 那 斯 伊 哟 咳）， 小 丫 鬟

3·5 61 2 - | 23 5 3 5 32 | 35 61 2 - |
禀 一 声 禀 太 太（呀 哈）早 知 情。

i i 6i 65 | i 61 2 - | 35 61 2 - |
我 家 姑 娘 去 城 东 十 里 亭，

（放风筝原曲）
i i 6i 65 | i 61 2· 3 | 1·3 26 5 5· | 3·5 32 1 36 |
花 花 路 上 去 踏 青。 无 事 二 人 早 早 转 回

5 · 3 2 1 6 56 7 6 | 5 - 5 ( 6 7 67 | 5 · 6 5 6 5 ) | 2·3 2 6 5 i 6 |
程，(伊 呀 哈 哎 咳 哎 咳 哟 哎咳 哎咳 哎 哎咳

5 · 6 4 3 2 3 5 | 1 · 3 2 6 5 5 · | 3 · 5 3 2 1 3 6 |
哟 伊 呀 哈 哎 咳 咳） 无 事 二 人 早 早 转 回

5 · 3 2 1 6 56 7 6 | 5 - 5 ( 6 7 67 | 5 · 6 5 6 5 ) ‖
程。(伊 呀 哈 哎 咳 哎 咳 哟）

板式变化。二人台从民歌逐步衍化成为地方小戏，唱腔突破了民歌的方整性，产生了〔亮调〕(即〔散板〕)、〔慢板〕、〔流水板〕、〔捏字板〕等简单的板式变化。在单曲体或联曲体的唱腔中运用这些板式，使同一唱腔产生若干不同节拍形式和不同速度的新变体。

〔亮调〕，即〔散板〕，用打碎原腔(〔流水板〕)的节拍和节奏形态，将其头句或头两句唱腔抻长，扩充为〔散板〕。此腔多数是高音区节奏自由的演唱。〔亮调〕有大、小之分，用两句发展的为〔大亮调〕，用一句发展的为〔小亮调〕。如《挂红灯》的头句唱腔：

2 2 2 3 | 5 · 3 2 3 i | 6 5 3 2 3 | i 2 6 · |
正 月 里 来 是 新 年，

用〔亮调〕来演唱则为：5 3 2 - - - - 6 5 3 2 i - - -
正 月 里来

7 - - - 6 6 - - - 2 5 3 i - - - 2 6 - - -
是 新 (哎) 年，

〔亮调〕是早期二人台艺人们露天打地摊演出时，用以亮嗓子，招徕观众，同时也和乐队调整音高和定调。在有的剧目中，〔亮调〕并不用在开头。如《走西口》将〔亮调〕改为〔哭板〕放在戏的中间，用以表达玉莲和太春诀别时难舍难分的凄切之情。

〔慢板〕，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），速度较慢（♩= 40）。长于表现比较复杂的内心感情，可以抒情，也可叙事。例如：

## 走 西 口

（《走西口》太春［生］唱腔）

1 = F

高 金 栓演唱
张善、李杰记谱

【慢板】

4/4 6 5 3 23 5 | i·6 5 6 55 653 | 5·（76 5·7 67 5）|
二 姑 舅（哟 哎）捎 来 一（呀么）一封 信，

2 i 76 5·6 43 | 5·i 65 65 3532 | 1·（23 123 16）|
他说是 西口外 好 呀 好收 成。

2· 3 5 65 | 3 23 5 i·3 23 i | 5·i 65 6 5 6·532 |
我 有（哎咳）心（哟 咳 哎 咳 咳咳咳）走 上 西（呀 哎 咳 咳 咳）

1·（23 123 15）| 3 76 5 6 5· | 65 323 1·3 236 | 5 - - - ‖
口， 恐怕 那 玉 莲 不依（呀么）不 依 从。

〔流水板〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。此板式又分为〔慢二流水〕（约为♩= 60）、〔流水板〕（约为♩= 80）和〔快二流水〕（约为♩= 104）。其差异仅在于速度的快慢，演唱时根据剧情需要而变化。例如：

## 走 西 口

（《走西口》玉莲［旦］唱腔）

1 = F

高 金 栓演唱
张善、李杰记谱

【流水板】

2/4 65 6535 | 5 62 i 76 | 6i 5（65 | 3 35 3535）|
家住 在 太 原，

1·2 1 7 | 6 5 6432 | 35 1 ( 23 | 1·2 1 1 ) | 2·3 5 65 | 3 56 1·7 |
我的 爹爹 名叫 孙朋 安， 生 下 我 这

6 5 6532 | 1 16 1612 | 3 16 5555 | 3 32 1376 | 1 5 ( 76 | 5·6 5 5 ) ‖
一(呀)一枝 花，(花 花花花花)起名 就叫一个 孙(呀) 孙玉 莲。

〔捏字板〕，即〔快板〕，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍，♩＝128－208）常用于剧目的结尾。“捏字”，即将唱词简化捏合之意。在句尾常常要休止一拍，其速度和节拍的感觉仍是统一的。旋律相应简化，增强力度，加快速度，表达炽烈欢快的气氛，与山西梆子中的〔垛板〕相似。例如：

## 走西口

（《走西口》太春［生］唱腔）

1＝F

高金栓演唱
张善、李杰记谱

【捏字板】

$\frac{1}{4}$ 6 5 | 3 3 | 5 | 5 | 6 5 | 3 2 | 1 | 1 |
走出 二里 半， 扭回 头来 看。

3 5 | 5 1 | 6 5 | 1 | 3·2 | 7 6 | 5 ‖
我瞭 见 玉 莲， 还在 房上 站。

二人台唱腔的唱法，大都由慢到快，即〔亮调〕——〔慢板〕——〔流水板〕——〔捏字板〕。这种由缓而急的板式变化，丰富了以单曲体为主的二人台唱腔的表现力。

二人台流传于内蒙古西部蒙、汉杂居区，独特的历史文化背景使其在演唱的行腔吐字上形成许多特点。“风搅雪”就是早期二人台艺人为适应蒙、汉两族观众的需要，把两种民族语言掺合在一起的独特演唱方式。这种唱法，多是先唱一段汉语词，再唱一段蒙语词；或者旦脚唱汉语词，丑脚唱蒙语词。两种语言可同唱一腔，也可以各唱各的腔。如《阿拉奔

花》旦脚唱汉语词，丑脚唱蒙语词：

选自《阿拉奔花》旦、丑唱段
（计子玉演唱）

【海莲花】

2/4 6 5 2 | 2 3 2 | 3.5 i 6 | 5 - | 3.5 6 2 | i 76 5 3 |
（旦唱）清 早 起 来 要 早 起， 烟囱 里 冒 烟

5 2 5643 | 5 2. | 5 5 5 | 2 23 2 6 | 5·3 5i65 | 1 - | 6 61 2 |
冲 天 起。 二爹 娘 生下 我 美 貌 女， 爱奴 的

5 1 6 | 2 5 1536 | 1 5. | 1 1 6 1235 | 2·3 2 3 | 1 16 5 3 | 2 - |
人 儿 实实 多 哩。（海呀么 海莲 花 乌勒 银其 花）

6 61 2 | 5 1 6 | 1 5 1536 | 5. ( 7 67 5 ) | ( 1 16 1235 | 2·3 2 3 | 5·3 5i65 |
爱奴 的 人 儿 实实 多 哩。

【阿拉奔花】

1 - | 6 61 2323 | 5 56 1 6 | 1 5 1536 | 5·7 67 5 ) | 2 2 1 |
（丑唱）腾 格 尔

2 2 3 | 1 · 2 1 6 | 5 - | 6 6 5 | 6 6. | 5 6 5 3 |
敖 达 太 白，（哪 咿呀 嘿） 扎 木 沁 牙 步 呼都 乌素

2 - | 2 2 1 | 2 2. | 1 1 2 1 6 | 5 - | 2 - |
太。 白 斯 郎 贵 哈日柱 温塔 那， 哎！

6·1 6 5 | 5 - | 5 5 5 | 5 5 5 | 3 2 1 6 | 2. ( 3 2 2 ) | （下略）
阿拉 奔 花， 呼尔 敦 牙 步 板申 乌吉 那。

上例后半段的蒙语唱词大意是:“天上还有星星啊，地上还要过河，高高兴兴地回家去。哎，花儿，快快走吧，(和我)去看房子。”

“风搅雪”唱腔还有一种形式，即以一种语言为主，将另一种语言的单词、词组或句子嵌于唱腔或道白之中。通常是以汉语为主，将蒙语嵌于其中。例如：

## 栽 柳 树

1 = F

计子玉演唱
邢　野记谱

2/4 5 35 | 21 62 | 6.5 36 | 53 2· | 21 62 | 665 36 | 51 236 |

大河 畔上 栽 柳 树， 再看那 毛依肯 妹妹 走上 儿

1 5· | 222 5 | 222 5 | 3.1 65 | 56 1 | 223 26 | 1 5· ‖

步。 (令令令 仓 令令令 仓) 马乃呼很 赛白努 走上 儿 步。

上例唱词中的“毛依肯”系蒙古族姑娘的名字，“马乃”、“呼很”、“赛白努”的汉语译意分别是“我那”、“姑娘”和“好”。“令令令仓”是象声词，形容毛依肯妹妹走路的婀娜姿态。

用“风搅雪”方法演唱的二人台传统剧目数量不多，现已濒于失传。

二人台传统唱腔为男女同腔(丑脚和旦脚均为男演员)，由于嗓音条件的不同，为适应不同角色的不同感情，艺人们逐渐摸索出了“高打低唱”和“低打高唱”的特殊演唱方法。久而久之，这就成了二人台传统唱腔一个重要的行腔特点。

“高打低唱”，即伴奏在高中音区，而演唱在中低音区。伴奏不随着演唱旋律的改动而改动，仍按照传统的唱腔旋律线演奏，形成了演唱和伴奏在不同音区的两条旋律线，从而产生了音程和音色等多种成分的对比。

“低打高唱”，也叫“耍花字”、“耍花腔”和“挑尖音”，其演唱方法与“高打低唱”相反，即伴奏在自然音区或中、低音区，而演唱则在高、中音区。演唱在原旋律风格的基础上，把某些唱腔提高若干度或把低音翻高八度，与器乐的传统旋律形成新的色彩上的差异。

二人台艺人素有“死腔唱活”，好嗓子的“爬圪梁”，嗓子赖的“钻山沟”的说法。是“高打低唱”，还是“低打高唱”都是根据艺人的嗓音条件及剧情的需要，将唱腔中的某些旋律向上或向下作若干度移动。一些富有创造性的艺人常常以这种特殊的行腔方法，赋予唱腔旋律以新的色彩，形成自己独特的演唱风格。

二人台的传统演唱，常有唱中夹白，夹说带唱，似唱非唱，似说非说，近乎于配乐数板，但仍有歌唱的感觉，却又不完全跟着旋律走。这种唱法常常和在强拍上吐对字唱词相结合，即把对字唱词吐在强拍或强音上，而把弱拍旋律让给乐队去演奏。对字唱词有时合弦，有时不完全合弦，但到结尾时却总是要紧合旋律拉开唱足。这种行腔有多种处理方式：吐字（或数板）在限定小节内进行，乐队照旋律演奏；或插在两句唱腔中间进行，待吐字说白后接唱；或无小节限制地吐字说白，最后入腔演唱。例如：

选自《探病》刘干妈唱段
（樊六演唱）

伴奏

唱腔

紧走 三两 步（呀），坐在 炕沿

上（呀）。胳膊 像个 麻 秆 秆，

（哎） 瘦得 不成个人 模 样。

（下略）

选自《卖碗》薛称心唱段

（唱）王成在 前面 走来， 我在（嘞）后边 跟，（数板）想法 子 把他 的

（唱）毛 病 寻。 若要不 给我 好 好地 卖 碗，

（数板） 回来 我 得罚 他 （唱）几 个 月 的 工。

（下略）

除以上唱法外，二人台艺人还创造了一些颇有特色的行腔方法。如“闪梆让弦”和“正音推迟”。“闪梆”，俗称“刁字”，就是在行腔时有意避开唱腔的强拍或强音位置，闪过击拍点，在后半拍入唱，这样可以突出演员的嗓音，使某些唱词吐字更加清晰。“让弦”，就是演员在行腔时有意简化旋律的某些音。或者根本不唱某些虚字和衬词，让乐队去演奏，使唱腔和伴奏形成时隐时现、时断时续的状态，听起来别有风味。“正音推迟”近似“闪梆子”，演员不与乐队伴奏同步起唱，而稍稍推迟唱词的入拍点，却又不足半拍。

二人台唱词的发音以内蒙古西部地区的汉语方言为标准，其中以呼和浩特、包头及河套一带的语言最具代表性。内蒙古西部地区方言较普通话多了一个入声调。这些入声字，读音短促，急起轻收。其语言调值列表如下：

| 调类 | 阴平 | 阳平 | 上声 | 去声 | 入声 |
|---|---|---|---|---|---|
| 调值 | 55 | 35 | 214 | 51 | 32 |
| 例字 | 吃 | 迟 | 尺 | 赤 | 吃 |

由于入声字发音短促，入声字常与其同组成词汇的另一个字紧贴在一起读出，如吃喝、媳妇、黑牛、策略、活泼等。这一双音节紧叠式语音特点，形成了二人台传统唱腔音乐“对字儿”行腔的语言基础。在唱词中遇有入声字或含入声字的词组，艺人们都尽可能地将字或词成双成对吐出，从而要求用附点改变原音符的时值，形成切分效果。“对字儿”行腔在二人台传统唱腔中，特别是男腔的唱段中，使用十分普遍，具有鲜明的剧种音乐的风格特点。

由于“对字儿”行腔，“对字儿”占据了唱腔中的强拍位置，以致弱拍无词可唱，于是相应地出现了用虚字衬词填满腔的特点。二人台传统唱腔中虚字衬词的运用十分丰富，大体有句中和句尾两种形式。

用于唱词句子中间的虚字衬词，可以装饰唱词，托腔保韵，扩展旋律，丰富唱腔表现力。例如：

选自传统唱腔
（吕烈记谱）

【绣麒麟】

5· i 6 5 63 | 5· ( 6 56 5 ) | 3· 2 i·2 76 | 5· ( 6565 ) |

奴 正（伊 哟） 在 上（哟 哎咳 哎咳） 房

i 2 3 6 5 | 3· 7 6·7 6 5 | 3· 5 6 56 i 3 | 5·(6 5 6 5) ||（下略）
绣（伊 哟） 麒 （哎咳 哎咳）麟，（乃斯 伊哟 咳）

用于句尾的虚字衬词，常在唱完词而意犹未尽时，作为拖腔或甩腔，以抒发更为丰富的感情。例如：

选自传统曲目
（吕 烈记谱）

【打后套】
（前略）（6 i | 3 35 3 2）| 6 i 6 5 | 6 - | 2 - |
喝血酒拜

5 · 6 3 23 | i · 2 5 3 | 2i 2i 2 3 | 5· 6 | 3 · 5 3 2 |
弟（伊 呀） 兄，（伊 呀 哈）弟兄六名（哎） 逞 英（伊 呀 哈）

i · 3 2 6 | i·6 563 | 2 - | 2（3 4 3 | 2· 3 | 2 3 2）‖
雄。（伊 呀 哈 哎 咳 哎 咳 咳）

个别传统剧目，也有虚字衬词占有主导地位的唱腔。如“带鞭戏”《打金钱》，唱词中几乎以虚字衬词为主。词曲结合，烘托出热烈欢腾的气氛，给演员发挥载歌载舞的表演技巧提供了余地。例如：

1 = F

选自《打金钱》马立渣、马妻唱段
（刘良威、刘全演唱）

（前略）2/4 6·1 5 6 1 7 | 6 - | i·6 5 7 | 6·(7 676) | 6 7 6 7 6 5 | 3 3 5 6 |
（男唱）（崩嘞衣嘞各只 崩），（女唱）（哎嘞 哎咳 哟），（男唱）（各崩 衣嘞各只 各崩巴崩

6 6 i·6 | 5 6 2 7 6 i 5 | 6·(5) | 3 3 6 | i·2 7 6 |
崩崩）（女唱）（哎 嘞 哎嘞哎咳 一个月 圆），（男唱）（乒）（女唱）（乓）

5·6 i | 2 7 6 5 | 3 3 5653 | 2 2 5 43 |
（齐唱）好 难 打的 一个 （男唱）金（哟）（女唱）（哎 咳） （男唱）钱（呀）（女唱）（哎 咳）

2 2 653 | 2 1 2123 | 5·(6 565) | 6·5 3 2 3 | 1 76 6 5 | 1 - ‖
（男唱）莲（哪）（女唱）（哎咳）（齐唱）花（花 花花花花）落。 （呀 咳 哎咳咳 哟呀 哎咳 哟）

在二人台传统唱腔中，和方言语音有重要渊源关系的现象，是装饰音与滑音的运用很普遍。最常见的装饰音是经过性和辅助性的前倚音，它们与基本音之间往往是纯四度五度、大小三度或六度（也有些大小二度）的音程关系。诸如：$^{4}5$、$^{6}5$、$^{\dot{1}}5$、$^{\dot{2}}5$、$^{\dot{3}}5$，$^{1}2$、$^{3}2$、$^{4}2$、$^{5}2$、$^{6}2$，$^{5}6$、$^{7}6$、$^{\dot{1}}6$、$^{\dot{2}}6$、$^{\dot{3}}6$、$^{\dot{5}}6$，$^{5}\dot{1}$、$^{6}\dot{1}$、$^{7}\dot{1}$、$^{\dot{2}}\dot{1}$、$^{\dot{3}}\dot{1}$、$^{\dot{4}}\dot{1}$、$^{\dot{5}}\dot{1}$、$^{\dot{6}}\dot{1}$以及$^{35}\dot{2}$、$^{23}\dot{5}$、$^{67}\dot{6}$、$^{56}\dot{1}$等等。唱腔中滑音的运用也很广泛，特别是慢板唱腔中更为普遍。先出现低于正腔大小二度、小三度或纯四度音，而后滑到正腔音较为常见，而上下滑音的运用则更加灵活。这些装饰音与滑音的使用，既丰富了唱腔旋律的表现力，也突出了方言语音和语调的特色，使唱腔更富于地方性。

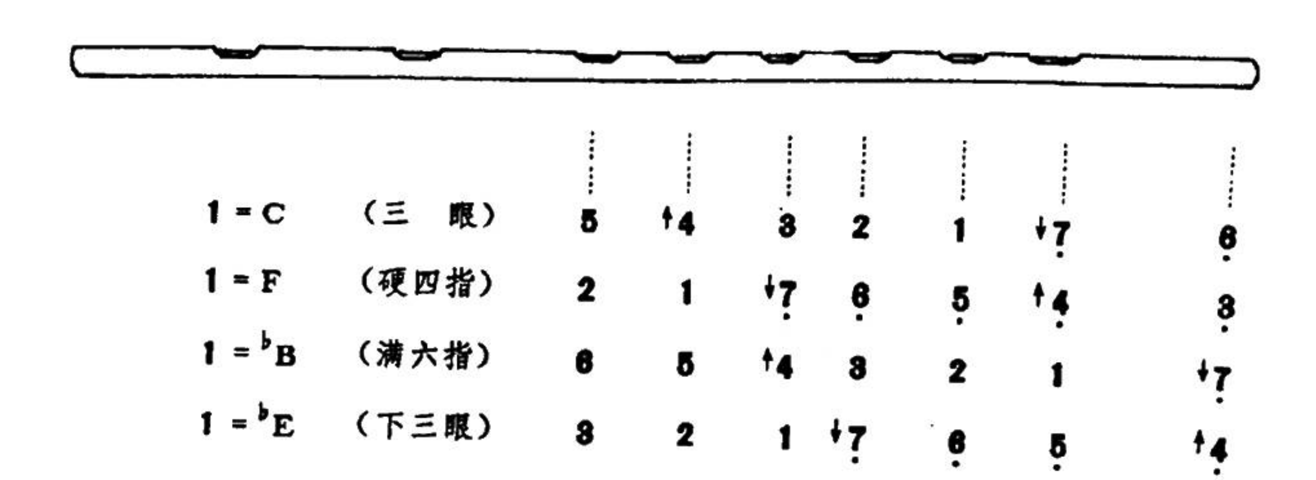
传统的二人台牌子曲约有八十余首，是二人台音乐的重要组成部分。早期二人台在广场演出，谓之“打地摊”。此时牌子曲是正式剧目演出前演奏的器乐曲，与剧目内容并无内在联系，目的在于招徕观众，安定秩序。艺人们称此为“耍牌子”、“抖牌子”或“走牌子”。经常演奏的牌子曲有〔八音杭盖〕、〔推碌碡〕、〔八板〕等。后来，有些艺人逐渐注意对曲牌的选择，力求使演奏的牌子曲和演出的剧目在情绪上更贴近些，以便于衔接，但并未形成严格的程式和规范。

中华人民共和国成立后对牌子曲的运用更为广泛，许多二人台剧团除了将牌子曲作为器乐曲单独演奏外，也常常在一些剧目中把牌子曲作为幕间过场或身段动作的伴奏。如用〔喜相逢〕表现欢乐喜悦，用〔得胜令〕表达凯旋回营等。也有一些剧目选牌子曲作为全剧的尾声音乐。对牌子曲的这些运用也无严格的套路。

二人台牌子曲的结构与唱腔的结构相似，也有单曲体和联曲体之分。单曲体占多数，演奏中常常在原曲牌基调上有些板式变化，其一般规律也是由慢到快，即慢板——流水板——捏字板。演奏牌子曲，大体是慢板一次，流水板两次（或更多），捏字板一次（或两次），至倒数第二句收板，而后用慢板转流水板结束。

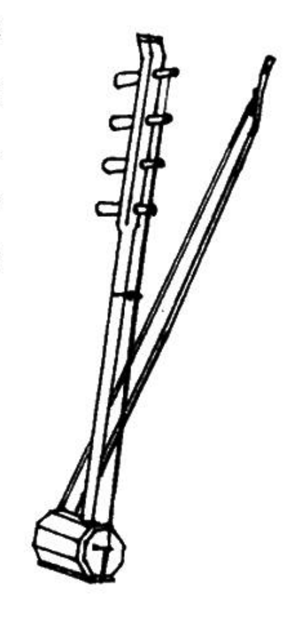
二人台传统乐队中，只有“梅”（也写作“枚”）、四胡、扬琴“三大件”和带有色彩性的击节乐器“四块瓦”（竹质）。“三大件”在二人台小班乐队中占据着稳固地位，艺人们称“梅是骨头，四胡是肉，扬琴用皮裹着奏”。“三大件”缺一不可，配合默契，协调统一，既伴奏唱腔，又演奏牌子曲，充分表现出二人台音乐浓郁的民族和地方特色。

梅，是笛子的一种。竹制，结构与大小和曲笛相近似，所不同的是平均开孔，即笛身上的六个发音孔间距离相等。音程关系靠吹奏者用气息和指法来控制。梅的筒音是A，适于二人台四个调（F、$^{b}$B、C、$^{b}$E）的演奏。调与指法如下图：

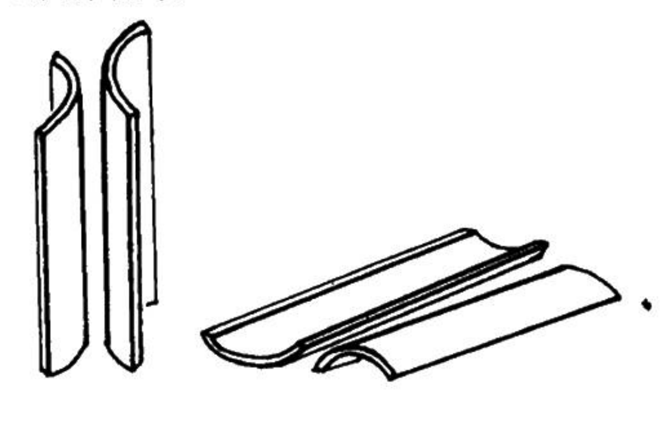



梅的音域从低音区的C调 6 到高音区的 5 十四个音左右。

二人台艺人习惯上把吹梅称为“哨梅”，其演奏技巧基本上同于普通竹笛，主要技巧有戗、揞、飞。戗，即在吹奏时要加劲用气，使发音增高。揞，与戗相反，是控制气息的方法，使发音略弱或略低。飞，是在演奏形成高潮，用食指与中指按住最高音孔，打开其它全部音孔，用另一只手在打开的音孔上飞快地划来划去，发出类似打嘟噜的特殊音响效果。



四胡，又叫“四股子”、“四股弦”、“四弦”、“胡胡”等，蒙古族称之为“胡尔”。有高、中、低音之分。二人台乐队使用的是高音四胡，其音域从低音区C调的 1 到最高音区的 1，大约十五度。弓子的两绺弓毛分别夹在一、二与三、四弦之间。一三弦同度，定为G；二四弦同度，定为C 。演奏时发出同度双音，演奏方法与二胡大体相同。



扬琴，俗称打琴，也有叫八音琴的。木质梯形，桐木面板。早期为自制十四路琴，后发展为十六路和十八路。中华人民共和国成立后逐步淘汰了自制的小扬琴，换用能快速转调的十二平均律的大扬琴。演奏方法与普通扬琴相仿。

“四块瓦”，四块竹片制成，每片长约十五厘米，宽约四点五厘米。演奏牌子曲，

以“四块瓦”击节助兴。演奏时左右手各执两块，靠握竹片的手指与虎口的曲伸使竹片背面相击，发出各种节奏和强弱变化的音响。常用的演奏技巧有“捺”和“串儿”。捺，使竹片每拍击一下，节奏分明，乐曲开始与结尾常用此法演奏。串儿，双手快速交替作响，声音清脆悦耳，常用于乐曲的长音处。右手奏串儿，左手同时奏捺，谓“串儿捺”。“四块瓦”的演奏讲究“花、碎、脆”，同时常常配合节奏做一些手臂与身段的简单动作，以增强艺术感染力。

传统二人台的乐队中还有梆子。梆子一粗一细，粗的为母梆，细的为子梆。左手执母梆右手执子梆，演奏时以子梆击母梆。演奏技巧同其他剧种乐队的梆子。

二人台乐队是依据“梅”的筒音（A）定调的。通常1 = F时，四胡定弦为“5－2”弦。1 = ♭B时，为“2－6”弦；1 = C时，为“1－5”弦；1 = ♭E时，为“6－3”弦。任何调唱腔和乐曲演奏的结束音，都要落在四胡里弦的空弦音上，艺人们称此为“归窝”。这是个普遍的规律，二人台音乐的调式调性变化，都是在这个范围内进行的。此外，乐队在演奏上仍有某些比较稳固的程式，如“大过儿”(即大过门)、“小过儿”(即小过门)、“连毛上”(即不要过门)、“绕弦”以及“大小底锤儿”等等。“大过儿”，通常是在完整唱段完成后，由乐队反复其最后一句唱腔旋律(或加花变奏)。“小过儿”，则是在完成唱段后，乐队反复其最后一或两小节。以此作为唱段的间奏音乐，以给演员演唱间息或表演的余地，并丰富音乐的表现力。不要间奏的“连毛上”，以及各种各样的“绕弦”(即反复演奏某段乐曲)，也是从某种剧情和表演的需要出发，以达到特定的戏剧效果。“大小底锤儿”也是间奏性质的音乐，不过只是在句与句之间衔接。“大底锤儿”一般是两个小节以上，“小底锤儿”通常只有一小节。“小底锤儿”的使用较为广泛，任何一个两拍的长音之后，都可以使用。例如：

## 咳满洲

**(二人台传统唱腔)**

王建国演唱
王彦彪记谱

【流水板】

2/4 1 3 5 6 | 3532 1 6 | 2 3 2 1 6 5 | 5 1 6 1 | 2. (35 | 2.3 25) |

明月儿 照 纱 窗，(伊呀哈 哎咳 咳哎咳 哟

551 6165 | 4. 5 | 3 16 5 56 | 3. 532 1 612 | 1. (61 | 2.356 3532 |

哎咳咳 哎咳咳咳 哟) 明月 儿(呀) 照（咳咳咳）纱（呀哎咳）窗。

1 1 6123 | 1·2 1 1) | 5 5 i 2765 | 4· 5 | 6 56 i 76 | 5·6 5 3 |

照（呀）见 了 绣 房 内

2 2 1 2·353 | 2·321 7 6 56 | 1· ( 23 | 1·2 1 1) | 2 21 6 1 | 2 - |

有一 位 好 姑（呀哎） 娘， （哎哟）那个 小

4· 5 | i·6 5653 | 2 35 2321 | 7 6 5 6 1 | 2 35 1761 | 5· ( 76 |

姐（哎） 真有（哎） 点（哎咳 哟）俏 模 样。

5·6 5 5) | 1 7 6 1 7 6 | 53 5 6 1 | 2·3 5 6 1 7 6 1 | 5· ( 76 | 5·6 5 5) ‖

（哎咳咳哎咳咳 哎 咳咳 哟 哎咳咳咳 哎咳咳咳 哟）

上例各句之间的间奏音乐均为“底锤”，长者为大，短者为小。

中华人民共和国成立后，二人台获得了长足的发展。大量新剧目的创作和演出，使二人台音乐有了很大的发展和变化。在运用传统唱腔创新腔的过程中，逐步改变了二人台唱腔“专曲专用”的方式，使旧唱腔成为新剧目沿用的曲牌，从而闯出了唱腔曲牌化的路子。二人台新剧目的创腔，大都是由专业音乐工作者和艺人合作，采用简单的、尚未完全规范的联曲体手法进行编曲。具体作法有：曲牌填词，即选择和新剧目人物唱词及情绪较近似的旧唱腔，在保持唱腔曲调基本骨架的基础上，调整和改变其旋律的走向，使它成为适应新内容需要的新唱腔。《卖碗》、《借冠子》、《卖饺子》、《梅玉配》、《五姑娘》、《方四姐》等剧目中的不少唱腔，都是运用这种方法改编而成的。曲牌变形比曲牌填词更进了一步。在一些大型现代戏中，为适应主要人物的大段唱词需要，为突出时代精神，常根据某传统唱腔的骨干音，在吸收同调式、同旋法的其他唱腔旋律的基础上，打破其原腔骨架，发展成为大段的新唱腔。如《斗仙记》、《一双鞋》、《喜笑颜开》、《一把镰刀》、《花为媒》等剧目中的唱段，有许多就是用这种方法创作成的。曲牌联缀，即在传统唱腔归类的基础上，选择几首旋法、调式和旋律相似的传统唱腔，按照新剧目人物唱词内容与情绪的需要，将其联缀成为新唱腔。如《接婆婆》以及移植的《沙家浜》、《红灯记》等剧目的某些唱段。

由于大量女演员的出现，促使传统二人台唱腔的唱法有了新的发展。从男女同腔同调，逐步走向男女分腔分调。大多数编曲者用降低五度方法来创作男腔，将男演员以假声

为主的传统唱法改变为以真声为主和真假声相结合的方法。女演员也吸收山西梆子的某些演唱特点，使二人台女腔更富于表现力。

二人台乐队编制也发生新的变革。除了传统的"三大件"和"四块瓦"，还引进了琵琶、三弦、月琴、二胡、中胡、笙、大提琴（或低音大胡）以及板鼓、堂鼓、板、大锣、小锣、小镲、铙钹等乐器。这些乐器的使用还未定型，总的趋势是以原传统"三大件"乐器为主，吸收其他一些民族乐器，组成中、小型的民族戏曲乐队。二人台武场建制为四人，即司鼓一人，操鼓（包括板鼓和堂鼓）、板、梆子，并指挥文武场；大锣、小锣和铙钹各一人，其它色彩性的打击乐器由扶铜人（武场中，除司鼓之外的所有演奏员）执管。"四块瓦"一般不与武场乐器混用。

二人台打击乐已初步形成"大家伙点儿"和"小家伙点儿"。"大家伙点儿"，用于激烈壮观和威严显赫的场面，多以大锣、大鼓、大镲为主；"小家伙点儿"用于轻快欢乐的场面，多以小锣小镲为主。其使用方法与其它大剧种相仿，用于表现水声、叩门声、更鼓声等以及"开场锣鼓"、"开口锣鼓"、"身段锣鼓"等，为演员的表演、起唱、气口、收煞和速度变化发挥独特的烘托作用。二人台的"锣鼓经"仍未形成固定的程式，除开场、收场、亮相等锣鼓节奏和套路比较稳定外，其它场景的"锣鼓经"仍然有较大的随意性。

**东路二人台音乐**　东路二人台音乐主要由乌兰察布盟一带的民歌（社火调、爬山调、地方小曲等）衍变而成，同时也吸收了晋、陕、冀、鲁等省的民歌以及少量的江南民歌。

起初，这些民歌除农民于劳动之余随口演唱外，主要是在每年农历正月闹社火时演唱，没有丝弦伴奏，只用锣鼓点儿断句。由社火演唱发展为化妆表演后，随着演唱曲目戏剧性的增强，民歌逐步衍变为唱腔曲牌。此时，曲调发生了变化，加入了丝弦伴奏，又吸收和借鉴了北路梆子、中路梆子、道情、大秧歌等剧种音乐的成分，多数曲牌的唱腔已突破了规整的民歌体结构，有了拖腔和衬腔，出现了〔大起调〕、〔三行板〕、〔慢板〕、〔流水板〕、〔码板〕等简单的板式变化。例如：

## 大青山鸪鸪[1]

1 = C

高乐美演唱
王世一记谱

原民歌 2/4　)0(　|　)0(　| 1̇ 1̇　3 2 3 |
大青　山（的 那）

东路二人台唱腔 4/4　( 7 6 5 · 1̇ 1̇ 7 6 | 5 · 6 6 5 6 5 ) | 3̇ 6 1̇ 1̇ · 3̇ 2̇ 6 |
正　在（哎 咳 咳咳）

鸬　鸬　一对　对（的个）灰，　想起　我　的那个

家　中（哎咳　哟）绣（呀）　绣花　绒，　忽听　得

乜计　哥哥　刮上　野　鬼。

门外　（哎　咳　咳咳）　有（呀）　有人　声。

① 鸬鸬：读 lú lú，指鸽子。

外地民歌被吸收为唱腔后，经艺人演唱，由于地方语言、语音以及演唱曲目内容的影响，也逐步具有了东路二人台音乐的特点。如江南民歌《虞美人》，被吸收为《翠云要女婿》一剧中刘干妈的唱腔后，旋律发生了较大的变化。例如：

选自《翠云要女婿》刘干妈唱段
（郭有山演唱）

【虞美人】

江南民歌原旋律

东路二人台唱腔

我　老　婆　刘　干　妈，　今　天

要去　我　干　女　儿　家。　听说　是　干女　儿　身得　重病

5 5 3 | 3̇·2̇ 1̇ 3̇ | 6 1̇ 5 6 5 | 3·2 1 | 0 0 | （下略）

5 -ˋ | 1̇·6 5 1̇ | 6 6 5 3 | 5 6 3̇·2̇ | 1̇ - |

啦， 倒叫我 刘老婆 心上常牵 挂。

由晋北道情吸收的唱腔曲调，由于方言语音较为接近，基本上还保持着原曲的痕迹，但随演唱风格和伴奏乐器不同，也已具有东路二人台剧种的风格。例如：

选自《拉老汉》大老婆唱段
（游占奎演唱）

【拉老汉】 中速

2/4 6 2̇ | 2̇ 2̇ 1̇ | 2̇ 3̇ 2̇ | 1̇ 6 5 | 6 - | （衣才 衣 |

员外 你不必 把（这）酒 来 斟，

仓台 台 | 衣才 衣 | 仓台 台 | 衣才 衣 | 仓 仓） | 6 1̇ |

为 妻

1̇ 6· | 5· 6 | 1̇·2̇ 7 6 | 1̇ 5 | 5 - | （衣才 衣 |

有话 你（呀）你 是 听。（呀）

仓台 台 | 衣才 衣 | 仓台 台 | 衣才 衣 | 仓 仓） | （下略）

上下句结构是乌兰察布盟民歌爬山调（也称烂席片）的基本结构形式，其上句尾音多落在调式的属音或下属音上，下句尾音结束在调式主音上。衍变成东路二人台唱腔后，仍保持这种结构形式。例如：

## 卢占奎刁人

（《卢占奎刁人》刘三女［旦］唱腔）

李飞高演唱
王世安记谱

1 = G

2/4 1̇ 5 6 5 3 2 | 1̇ 5 6 5 3 2 | 1̇ 5 6 5·3 2 5 | 1 -ˋ |

头九 （这）冬至 （这）一阳（儿）往 上 升，

5 0 1 5 · 6 5 3 | 5 · 3 2 5 1 6 5 | 4 4 2 1 2 1 6 | 5 – ‖

西 北 上（嘞 哇 这） 出 了（这）一 个 扫（呀 么）扫 帚 星。

类似这种结构形式的唱腔还有〔刘盘龙围磨〕、〔浪三哥〕、〔卖老婆〕、〔刘根喜拉毛驴〕、〔送童养〕等。

四句头的结构形式占唱腔的多数，有的直接来源于民歌小调，有的把原民歌加以扩展，使其成为具有起、承、转、合变化的四句头唱腔。

反复尾句的结构是在两句头或四句头的基础上，为加强唱词的表达，或因表演动作的需要，按照民歌的习惯唱法，把唱腔的最后一句或两句严格地或加以变化地重复一遍。例如：

选自《盼丈夫》妻唱段
（安有演唱）

【盼丈夫】慢

2/4 3 3 2 3 3 | 2 – | 3 3 2 1 6 | 5 5 0 | 1 · 2 3 | 2 · 3 2 1 6 · 1 |

一（呀 么） 更 （子儿）里 月 牙 儿 正 在 东， 盼 丈 夫 不 回 来

2 2 5 1 6 | 5 – | 1 · 6 1 | 2 5 3 3 | 2 3 2 1 6 5 6 | 1 – |

奴 好 伤 心。 埋 怨 二 老 爹 娘 很 无 有 主 张，

3 · 2 3 | 2 3 2 1 6 | 2 2 5 1 1 6 | 5 – | 2 2 3 5 3 2 | 1 6 |

你 不 该 与 女 孩儿 寻 下 个 出 门儿 的 人。 （咳 哟 哎 嘞）我 的 娘（呀

2 2 3 5 3 2 | 1 6 | 3 · 2 3 | 2 3 2 1 6 · 1 | 2 2 5 1 1 6 | 5 5 0 |（下略）

咳 哟 哎 嘞）我 的 妈（呀） 你 不 该 与 女 孩 儿 寻 下 个 出 门儿 的 人。

垛句结构唱腔是受说唱音乐的影响而形成的。善于叙事，用于问答句或量词更显生动。有的唱腔垛上几十句，也不使听者有累赘之感，节奏轻快，旋律多变，戏曲音乐的特点更为明显。例如：

选自《割红缎》货郎唱段
（游占奎演唱）

【割红缎】中速

2/4 （5 6 6 5 6 6 | 5 6 6 5 6 6 | 2 2 | 2 6 5 | 3 3 5 2 3 | 5 5）|

（七 才才 七 才才 七 才才 七 才才 才 才 才 才才 七 才才 衣才 才 才）

i i7 6 | 6 6 6 5 3 | i i 7 6·5 | 6·5 6·5 | 6 7 3 |
大嫂 子儿 听（了）我（的）言， 这边厢 担 的 （叮 嘞 嘣 嘞） 银锁 子儿，

i i 7 6·5 | 6 5 6 6 5 | 6 7 3 | i· i i 7 6 5 | 6· 6 6 5 3 |
那边厢 担 的 妇道 人家的 高底 子儿，梳（了）头（这）梳子， 篦（了）头（这）篦儿

i· i i 7 6 | 6· 6 6 5 3 | i i 6 5 | 6 6 6 5 3 | i i 7 6765 |
刮（了）头（这）刮儿，拢（了）头（这）拢儿，大针 小针 半（嘞）打子 针儿，一个钱 买得一个

6 6 5 3 | i i 7 6 | 6 6 5 3 | i i7 6 5 | 6 6 5 3 |
钢顶 针儿， 大支儿线， 二支儿线， 三黑 精线 四棉 线，

3/4 5 6 6 5 6 5 6 | 2/4 2 2 | 2 6 5 | 3 5 2 3 | 5 - | （下略）
这边厢 还有 几尺 水红 缎（呀） 大嫂 子儿。

此种结构唱腔，还有〔撒荞麦〕、〔金鸡翻五更〕、〔挑菜〕、〔放风筝〕、〔姊妹观花〕、〔观灯〕等。

在唱词或唱句之间，嵌有大量的虚词或衬字，扩展了唱腔，以抒发人物的情感。这类唱腔约占东路二人台传统唱腔一半以上，既能渲染悲苦的情绪，也能为跑场戏的歌舞表演烘托气氛，突出地表现了剧种的地方风格。常用的虚词或衬字有："一个月儿圆"、"太平年"、"哥的妹子儿"、"花儿红、杨柳青"、"一朵金钱莲花儿落"、"一个字字儿"、"莲花开"、"花正得儿开"，以及"哎"、"嘞"、"儿"、"哟"、"那"、"的"、"么"、"上"、"咳"、"得儿"、"呀么"、"一个那"、"哎么那"、"哎嘞哟嗬"、"哼咳哟"、"你那个"、"也就"、"嗯哎哟"等。此外还有象声词，如"乒"、"乓"、"嘣"、"叭"、"吊嘞吊"、"咿打吊"、"嘶楞楞嘣"、"七不隆冬"、"八不隆冬"等。例如：

选自《小寡妇上坟》寡妇唱段
（李福奎演唱）

【小寡妇上坟】中速

（过门略） | 2/4 1 16 12 3 | 2 6 5 | i 6 654 2 | 5 - | i·6 5 |
青（呀）天 蓝 天 紫（上）蓝蓝的 天， 老天爷

2326 2 | 2326 2326 | 1· 6 | 2326 2326 | 1· 6 | 2 26 1216 |

杀 人（嗯哎 嗯哎 哟 呀 嗯哎 嗯哎 哟 呀 嗯哎 嗯哎

1· 6 | 2 26 2326 | 5 – | 2326 2326 | 1· 6 | 2326 2326 |

哟 呀）没有 深（呀） 浅，（嗯哎 嗯哎 哟 呀）没有一个 深

5 – | 2·326 5 | 2·326 5 | 2·321 2·321 | 2·326 5 16 |

浅，（嗯 哎 哟 嗯 哎 哟 哎咳咳咳 哎咳咳咳 哎咳咳咳 哟）我的

6 6 52 | 26 5 16 5 | 61 5 61 5 | 61 5 615 | 5 – |（下略）

天（呀）你 杀 人没 深 浅 呀 我 的 天 呀。（哎咳哟）

唱腔曲牌按其不同功能来划分有三类：跑场戏唱腔、唱功戏唱腔和叙述性唱腔。跑场戏唱腔，节奏欢快，情绪热烈。有上下句对答式的，也有句头加衬腔式的，多由生（丑）、旦对唱。经常演唱的曲牌有〔观花〕、〔十番花〕、〔赶骡子〕、〔十不足〕、〔十条手巾〕、〔童养媳妇〕、〔四大拉杆〕等五十余种。演唱慢速时加花添字，快速时减字。唱腔保持着民歌的特点，适于载歌载舞的表演。例如：

选自《观花》姐、妹唱段
（高乐美演唱）

【观花】稍快

2/4 ( i·2 35 | 235 2i | 235 2i | 2321 2321 | 7 77 6 56 |

i·2 76 | 5· 76 | 5 5 ) | 35 32 | 35 32 | 6·5 32 | i 6 i |

（姐唱）咱姐妹 出了（那个）大 门 口，

i·2 35 | 2 32 i | 61 6 5 35 6 | 5 – | 6 6i 5356 | i· 7 |

（妹唱）红 彤彤 阳 婆 照（呀么）照 当 头。（姐唱）手搭 凉 棚

66 567 | 6 - | 1.2 35 | 232 1 | 6165 356 | 5 - |

放眼 望，(妹唱)路 上的 人 儿 似（呀么）似 水 流。

‖: 223 223 | 1761 2 | 112 112 | 765 :‖

(姐唱)老头儿骑的个 小毛 驴，(妹唱)小后生赶的(那) 一群牛。
(姐唱)老婆儿哄的个 孙娃 娃，(妹唱)小媳妇打扮的 实风流。

22 23 176 1 | 2 - | 1.2 35 | 2 35 2 1 | 2 35 2 1 |

(哎呀)我的 妹 妹 (呀)， 沿 路的 美 景(呀) 看不 够(呀
姐 姐

2321 2321 | 777 656 | 1.2 76 | 5 - |（下略）

那伊呀哈 那伊呀哈) 美景(呀) 看不 够。(伊 哟嗬 咳)

唱功戏唱腔，优美舒展，委婉细腻，字少腔长，善于抒情。经常演唱的有〔回关南〕、〔摘花椒〕、〔盼丈夫〕、〔金鸡翻五更〕、〔哭狱牢〕等四十余种。这类唱腔已形成简单的板式变化，多在大型剧目中使用。例如：

选自《回关南》王氏唱段
（李飞高演唱）

【回关南】慢速

（过门略）| 2/4 33 1 2 | 31 76 | 5.（66 | 5.6 55）| 1.6 13 |

过了 一 个 丁卯 年， (哎嘞 哎咳

2.3 27 | 66 07 | 65 3523 | 5.（66 | 566 55）| 3 5 3 |

哟伊 哟) 过了 个 丁卯 年， 三 个

2.3 21 | 22 76 | 1 65 | 33 23 | 57 63 | 2 - |（下略）

两 个 (这) 遭年 限， 口粮 打下 一点 (么) 点。

叙述性唱腔，有上下句式和四句头式。上下句式的字多腔少，反复吟唱，类似梆子腔的〔垛板〕。四句头式能随意增减唱词，叙述性较强。例如：

选自《摘花椒》小三、二大妈、香香唱段
（记谱时由郭有山一人演唱）

( 3 3 3 3 2 | 1 2 1 | 3 6 5 0 6 | 3 6 5 0 6 | 5 · 6 5 · 6 | 5 5 |
( 才才 才才才 衣个才 才 衣 才 才 · 大 衣 才 才 · 大 衣才才 衣 才才 才 才

【摘花椒】中速

5 0 ) | 1 · 6 5 | 0 1 2 | 5 2 5 | 1 6 5 | 0 1 6 5 |
才 ) （小三唱）一 担 青 草 两 头 颤， （香唱）胳 膊 上

1 6 5 | 3 5 1 6 | 5 0 | 1 6 5 | 0 1 2 | 5 2 5 | 1 6 5 |
挎 的个 竹 篮 篮。（大娘唱）今 天 挑 个 好 女 婿，

0 1 6 5 | 1 6 5 | 3 5 1 6 | 5 0 | 1 6 5 | 0 1 2 | 5 2 5 |
我 老婆 心 里 好 喜 欢。（小三唱）我 肩 挑 草 担 走 得

1 6 5 | 1 3 5 | 1 3 5 | 5 5 3 · 2 | 1 2 1 | 5 5 5 3 32 |
快， （衣 呀儿 哟 呀 衣 哟 得 儿 呀 得儿 衣 呀儿 哟）（大娘唱）我 老婆 后 面

1 2 1 | 1 3 5 | 1 3 5 | 1 · 2 6 5 | 3 6 5 | 1 · 2 6 5 |
紧 追 赶。（衣 呀儿 哟 呀 衣儿 哟 得 儿 呀 得儿 衣 呀儿 哟 得 儿 呀 得儿

3 6 5 | 3 6 5 | 3 6 5 · 6 | 5 5 | 5 - | （下略）
衣 呀儿 哟 衣 呀儿 哟 衣 呀儿 哟 呀 哟 哟 哟）

东路二人台的音乐体制有联曲体、单曲体两种。联曲体即一戏多曲，这种体制约占传统剧目唱腔的百分之六十，大都是根据剧目内容和人物性格的需要，以不同的唱腔曲牌联用而成。经常使用的曲牌有一百多种。联用方式虽未形成严格规范，但已有一定程式可循。在一部分剧目中，形成了以行路牌子(〔烂席片〕男腔)、推门对子(〔烂席片〕女腔)、梳妆牌子、花梆子(场景曲牌)为引子，〔慢板〕、〔流水板〕为正曲，〔快板〕、〔煞尾〕为尾声的联用程式。还有一部分大型剧目，或以人物设腔，一人一腔(如《妓女告状》等)；或以剧情设腔(如《拉毛驴》、《要女婿》等)。多曲联用，以同宫系统的徵、商、羽、宫调式为多。

单曲体有两种类型，一种是专曲专用，唱腔曲调的名称即剧名。同曲反复，一曲到底。根据剧情的要求，唱腔曲调在板式、速度、节奏等方面有所变化。此类曲牌有〔撒荞麦〕、〔卖麻糖〕、〔英台下山〕等五十余种。另一种是多角一曲，即在多角色的剧目中，唱腔曲牌只有一个。如《大走西口》、《回关南》、《小寡妇上坟》等剧目，已突破“两小戏”的局限，出现多个角色，唱腔所用曲牌却只有一个。虽同唱一曲，但根据角色各自的性格、身份和感情，在旋律、节奏，甚至调式、调性上加以变化。例如：

选自《回关南》白三唱段
（高乐美演唱）

【回关南】慢速

（过门略）| 2/4 2 2 2 5 | 2 1 6 56 | 1.（23 | 1.2 1 6）|
饿了 一天 又一 天，

5.i 6 5 | 4. 3 | 2.2 2 3 | 2 7 6 56 | 1.（23 | 1.2 1 6）|
（哎咳 哎咳 哟） 大人 孩子 受可 怜。

6.1 6 1 | 2. 6 | 2 4 | 5.3 2 1 | 6 6 6 1 |
饿 死 你 我 还 罢 了，（衣 呀 哈） 儿 女 受 罪

6 5 4 | 5. 6 | 1.3 2 3 6 | 5 - |（下略）
实 可 怜。 （哎 咳 咳 咳 咳 哟）

以上唱腔旋律平稳，没有四度以上跳进，表现了剧中人物白三的悲苦情绪。而剧中另一

人物乔三，虽唱同一曲牌，则有八度音程的大跳，表现出另一种性格特征。例如：

选自《回关南》乔三唱段
（郭有山演唱）

【回关南】中速

（过门略）

听她讲罢一番话，（哎咳咳咳哟衣呀）不由乔三也伤心。

世道为啥不公平，（衣呀哈）有的富来有的穷。（呀哎咳咳咳咳哟）

（下略）

《回关南》中的旦脚唱腔，不仅有六度音程跳进，还改变了调式调性，表现出女腔的特色。例如：

选自《回关南》王氏唱段
（李飞高演唱）

【回关南】慢速

（过门略）

过了一个（这）丁卯年，（哎哎哟）草地里遭年限。有钱的人家粮满仓，受苦人饿断肠。

（下略）

杂腔小调常用于多角色剧目的唱腔，如〔烂席片〕、〔浪三哥〕、〔劝姐姐〕、〔顶嘴调〕，可在不同剧目中根据人物性格和戏剧情境的要求选择使用。

东路二人台传统唱腔已经具备了一些简单的板式变化，在一部分曲牌如〔回关南〕、〔摘花椒〕、〔盼丈夫〕、〔金鸡翻五更〕、〔哭狱牢〕中，有了〔大起调〕、〔慢板〕、〔流水板〕、〔快板〕等不同的板式结构。

〔大起调〕类似梆子腔〔流水板〕的前两句，是一种散板节奏，即把某一曲牌旋律的第一、二句拉开唱散。多用于唱腔的开头部分，在演出中有安定观众，转换情绪和调整调门儿等功能。例如：

选自《回关南》王氏唱段
（李飞高演唱）

【大起调】

（过门略）サ 7 6 7 65 #4 ┆ 5 - ┆ 1 6 1 3 2. 7 ┆
只 估 划 咱 二 人 （哎 哟）

6 6 6 7 6 5 #4 ┆ 5 - ┆ 5 5 3 2 . 3 ┆
夫 妻 恩 爱 能 偕 老， 没 想 到

2 2 7 6 1. 65 ┆ 3 3 2 3 5 7 6 3 ┆ 2 - ┆（下略）
生 离 死 别 就 在 眼 前。

〔慢板〕，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），使用较少，多用于叙事的开始或感情突变之后。例如：

选自《拉毛驴》刘根喜唱段
（高乐美演唱）

【慢板】

（过门略）$\frac{4}{4}$ 2 6·3 2. 3 | 1·2 6·3 2 - | 6 5 3 2 . 1 6 56 |
刘 根 喜（我） 拉 上 毛 驴 满 心 欢（咳 咳 咳咳）

1.（23 1·2 1 6）| 2 2 1 2 -3 | 3. 5 6 - |
喜， 叫 贤 妻 你 过 来

i·i i6 5·i 63 | 2· (33 2·3 22) | (下略)
骑 上 (那) 毛 驴。

〔流水板〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。使用比较普遍，是东路二人台唱腔的主要板式。常用于叙事或载歌载舞戏中。例如：

选自《摘花椒》香香唱段
（冯有才演唱）

【流水板】
（过门略）$\frac{2}{4}$ 2·3 2i | 6 - | 2·3 2i | 6 - | 2·i 22 |
大（咳 咳 咳） 门 外（咳 咳 咳） 边 （哎 么 哟哟）

5 6 | 5·6 45 | 6 - | 2 03 2i | 2·3 2i | 6·5 6i |
有（呀） 有一卜卜 椒， 青 枝 绿 叶 长（呀）长得

2 65 | 4·5 6i | 5 6 43 | 3 2 1 | 2 - | 4·2 45 |
好 红（个）点点儿 是（个）花 椒。 （哎嘞 哎咳

6·i 656 | 4·5 6i | 5 6 43 | 323 21 | 2 - | （下略）
哟衣 哟哟） 红（个）点点儿 是（个）花 椒。

这种板式，根据剧情的要求，又有〔慢二流水〕（稍慢）、〔二流水〕（中速）、〔紧二流水〕（稍快）之分。

〔快板〕，也称三性板（$\frac{1}{4}$拍），在唱腔中使用不多，只在《大走西口》、《钉缸》、《拉毛驴》、《牧牛》等剧目的唱段中出现过。例如：

选自《拉毛驴》李桂香唱段
（高乐美演唱）

【快板】
（前略）$\frac{1}{4}$ ii | 65 | 63 | 5 | 55 | 32 | 16 | 1 | 55 |
呀呀 啐， 胡说 哩， 放你 妈的 骡子儿 屁， 你家

3 2 | 1 3 | 2 | 5 5 | 1 3 | 2 | 2 6 | 5 ‖
也 有 姐 和 妹， 人 家 戏 你 依 不 依！

中华人民共和国成立以后，新文艺工作者参加戏曲改革工作，使东路二人台的唱腔音乐有了较大的发展变化。从六十年代初整理改编《走口外》开始，在继承传统和保持剧种风格特色的基础上，学习借鉴其它剧种的经验，创出一些新腔新调。在移植剧目、编演现代戏以及整理改编传统剧目时，创造了哭板、吟板、垛板、紧打慢唱以及类似导板的叫板、还魂板等板式。这些新创板式和原有板式变化组合的成套唱腔已普遍运用。

东路二人台传统唱腔以乌兰察布盟方言演唱，平打平唱，较少使用假声。在行腔上有以下几个特点：满腔满调，即在旋律上把音符唱够，在节拍上把腔拖足，嗓音条件较好的演员多用这种方法行腔。夹说带唱，多用于丑脚或喜剧性人物。有的演员嗓音条件较差，行腔中碰到高音，就带韵律地说上一两个字，然后再跟着旋律唱下来。还有为了突出重点词句或强调地方特色，也常用此法演唱。躲字闪梆，伴奏乐器按原腔节拍演奏，演唱者让开句首的半拍不唱，把唱词并到后半拍来唱，使唱腔有所变化，显得十分灵巧。例如：

选自《探情郎》唱段
（李飞高演唱）

旋律 2/4 2.3 26 | 153 | 6.1 5653 | 2 - | 1. 2 | 5. 3 | 3. 2 16 | 2 - |

唱腔 2/4 023 26 | 153 | 061 5653 | 0 2. | 01 2 | 5. 3 | 03 2 16 | 2 - | （下略）

奴 门 外 倒 有 一 卜 卜儿 槐（么 伊呀 咳），

加花刁字，是一种重于装饰润腔的唱法。在旋律骨架基本不变的情况下，对唱腔加以装饰润色，使较多的唱词在较短的节拍内“刁”（即抢的意思）着唱出来。

东路二人台的演唱和念白，以乌兰察布盟的方言发音为准。声韵与普通话不同，多一个入声调，其方言中存在着大量（近千个）发音短促的入声字，其声调和韵尾统一标记为“a’”和“e’”。前者如握（ua’）、没（mia’）等，后者如职（ze’）、不（be’）等。在许多情况下，阳平声字都念成了重读的阴平声。如遭和凿，箱和祥，声调基本不分。普通话中的知、耻、诗等卷舌音，都读成不卷舌的抵齿音，念成资、此、思等。此外，由于“en”与“eng”两个韵母不分，“人辰”和“中东”两个韵脚合为一个韵脚运用。语音调值也有别于普通话，如下表：

| 调类 | 阴平 | 阳平 | 上声 | 去声 | 入声 |
|---|---|---|---|---|---|
| 调值 | 44 | 34 | 213 | 51 | 22 |
| 例字 | 斋 | 宅 | 窄 | 再 | 摘 |

东路二人台的场景音乐包括丝弦曲牌和锣鼓点两部分。

丝弦曲牌大部分源于北路梆子、大秧歌、晋北道情等剧种，有一部分由当地民间器乐曲衍变而来，还有少量佛曲。基本上保持原曲面貌，但因所用乐器和演奏风格不同，别有特色。在剧中作为场景音乐，有不同的使用方法。传统剧目的小曲演唱中，配合演员的舞蹈表演，一些曲牌逐渐成了专用曲牌。如旦脚做梳洗打扮动作，用〔正字牌子〕或〔大救驾〕。丑脚和旦脚相互调笑时，用〔三番子〕接〔花梆子〕，再接〔三碰头〕。在演出中，这样使用曲牌已成了固定套路。例如：

## 三 番 子

1＝G （丝弦曲牌）

曲慢渐快

2/4 663 53 | 663 53 | 665 35 | 63 53 | 223 23 | 27 6 |

222 72 | 76 5 | 【花梆子】376 55 | 376 55 | 37 67 | 37 67 |

67 67 | 67 67 | 6 0 | 6 0 | 6 - ‖: 【三碰头】（反复三次）5·6 53 | 2·3 21 |

6·1 61 | 21 2 :‖ 转慢 3·2 35 | 2· 3 | 1·2 35 | 2 - ‖

根据剧情发展的需要，配合演员的表演动作，烘托某种特定气氛，选用曲牌作为场景音乐。如：《怕老婆》中丑脚扫院用〔大救驾〕，《妓女告状》中妓女和大茶壶装扮阎王、小鬼时用〔鬼拉腿〕，《绣荷包》中旦脚抽线纫针用〔三十六梆子〕等。此外，演唱前走场用的〔陆板〕，亦属此类。

绕弦，也叫行弦。一般采用"吃啥还啥"的方法，即落某音绕某音。例如：

（唱腔略）5.（76 | 55 076 | 55 076 | 5·6 55）|（下略）

（唱腔略）6. （17 | 66 035 | 66 017 | 6·7 66）|（下略）

（唱腔略）2. （43 | 22 061 | 22 043 | 2·3 22）|（下略）

有一部分从北路梆子、大秧歌等剧种音乐中吸收的绕弦，已具有了间奏音乐的效果。例如：

（唱腔略）5 － |: 6 61 5 | 2 23 5 | 1·3 21 | 7 76 5 :|（下略）

传统的东路二人台音乐原来没有前奏音乐，中华人民共和国成立后，在改编移植和新编剧目的过程中，除编创新腔新调外，还吸收借鉴其它剧种的经验，以东路二人台的丝弦曲牌或唱腔曲调为素材，用改变节奏（放开或紧缩）、扩充和收缩乐句、切头去尾等方法，编创了前奏、间奏、尾声等场景音乐。如现代戏《光棍娶妻》（高步成编曲）、整理改编传统戏《秀姑劝夫》（赵德厚编曲）、《摘花椒》（李水山编曲）等，都有前奏、间奏、尾声音乐，对场景音乐的统一完整和烘托气氛都起到了好的作用。

旧时东路二人台在演出前，为了招徕观众，常用锣鼓"打通儿"。在演出中，则用锣鼓击节伴奏，渲染气氛。打击乐器除大锣、手锣和鼓以外，还有镲和"莲花落"（竹板，一种打击乐器）。由于戏班人手少，"莲花落"和大锣较少使用，经常用的是鼓和镲。东路二人台的打击乐与其它大剧种相比，尚未形成完整的锣鼓经，只是随着唱腔曲调的节拍，在过门中敲击，锣鼓点基本上是从"社火"音乐中吸收来的。例如：

选自《要女婿》唱段

中速

（65 i76 | 5 － | ii6 5i | 6i 653 | 35 6.532 | i.2 ii）|（唱腔略）

（オオ オオ衣 | オ.オ オオ | オオオ 衣オ | オ.オ衣オオ | 衣オ オ.オ衣オ | オ.オ オオ

再如《钉缸》一剧，锣鼓点使用较多。货郎（丑）与王大娘（旦）厮打时，锣鼓配合牌子曲〔陆板〕演奏。例如：

陆板 | 0 0 | 33 62 | 16 5 | 1. 2 32 | 36 5 |

锣鼓 | 隆冬 都隆隆隆 | 冬七 冬七 | 冬七 冬七 | 冬. 七 冬七 | 冬七 冬 |

6 5 3 | 5 3 2 | 3· 2 1 1 | 6 1 2 | 2 3 2 3 | 5· 6 |

冬七 冬都隆 | 冬七 冬 | 冬. 七 冬七 | 衣七 冬 | 衣七 冬七 | 冬. 七 |

5 6 i 2 | i 6 5 | 6·5 3 5 | 5 3 2 | 2 5 5 2 | 3 2 1 |

冬七 冬七 | 冬七 冬 | 冬七 冬七 | 衣七 冬 | 冬七 冬七 | 衣七 冬 |

(撤)

6 1 6 1 | 1 3 2 | 3 3 | 6 · 1 3 2 | 1 - ‖

冬 七 冬 七 | 衣 冬 冬 | 仓 仓 | 冬 . 不 隆 冬 | 仓 - ‖

货郎（丑）单人表演时使用的锣鼓点是：

隆 冬 仓 | 隆 冬 仓 | 打 . 打 仓 | 仓 仓 | 冬 . 不 隆 冬 | 仓 0 ‖

在传统东路二人台音乐中，偶尔也使用从其它剧种借用来的上下场手锣的〔单锤〕、〔冷锤〕、〔撕边〕等。

锣鼓字谱说明：

**隆冬**　鼓单楗轻打两击。

**都隆**　鼓楗轮奏。

**冬**　鼓楗单击。

**七**　镲单击，或镲与手锣齐奏。

**才**　小镲与手锣齐奏。

**衣**　休止。

**仓**　大锣单击，或大锣、镲、手锣齐奏。

**台**　手锣单击。

东路二人台传统乐队的建制为三至五人，分文场和武场。文场乐器主要是笛子，还有四胡、板胡、小三弦、扬琴等；武场乐器有小堂鼓、大锣、镲、手锣、梆子、"莲花落"等。由于戏班人少，这些乐器不能同时全用，只能因人因地制宜。在文场中有的只用笛子和板胡，有的只用笛子和四胡，有的则加上扬琴、小三弦等。武场一般只有两人，一人打鼓，一人兼司其它几件，还有的是由不上场的演员兼职操作。中华人民共和国成立后乐队建制有了较大发

展。文场增加了琵琶、二胡、大提琴、低音提琴、唢呐等中西乐器，武场增加了手板、板鼓、花盆鼓等戏曲打击乐器。

东路二人台的传统乐器有笛子、四胡、板胡、扬琴（后加入的）、小三弦、小堂鼓等。

笛子，俗称"梅"（也写作"枚"），是乐队中唯一的吹管乐器。常用的是E调缠线曲笛，平均开孔，音程关系靠吹奏者用气息和指法来控制。常用演奏技巧有：抹音、剁音、打音、花舌、颤音（气颤、指颤）、飞指、花舌等。

四胡，俗称四股子、四弦，是乐队的主要弓弦乐器。琴筒多为铜制，也有木制八楞形琴筒。琴面呈圆形（木制琴筒呈八边形），蒙蛇皮，红木或乌木琴杆。四根琴弦，有腰码（千斤）与琴码。一三弦拴二弦，二四弦拴老弦。弓上张两缕马尾，分别插入一二和三四弦之间。一三为外弦，二四为里弦。1 = C时定弦为 2 — 6，两组弦为五度关系，音域为两个八度，发音明亮清脆，属高音乐器。演奏者多用滑音、打音、点音、抹音等技巧，不操弦。弓法主要用连弓和小分弓，有时也用颤弓（即抖弓）。

板胡，是从大秧歌等剧种引进的弓弦乐器。琴筒用半个椰壳制成（亦有用香灰胶水捏制而成），琴面为薄桐木（或沙木）板。弓子用一竹条张上马尾。里弦用粗老弦（花儿弦），外弦用老弦。里外弦为五度关系，音域为十一度。演奏时，左手四指均戴有外面裹皮子的铁皮手帽，不倒把。常用弓法是连弓、小分弓、颤弓（抖弓）。还有一种"并弦"特殊奏法，即把里外弦合并放在琴码的一个槽子里，用弓拉奏时两弦同时发音，出五度混响效果。

扬琴，亦称打琴，为二十世纪四十年代引入东路二人台乐队的伴奏乐器。初为艺人自制的小扬琴，桐木面板，硬木琴梆，两条码十四路，每路三根弦，用竹制软楗敲击演奏。音域狭窄，不能转调。中华人民共和国成立后，传统的小扬琴逐渐被转调大扬琴代替。

小三弦，从北路梆子引进的弹拨乐器。形制比曲艺三弦小，鼓头蒙桐木（或沙木）面，琴杆中间拴有腰码。外弦用子弦，中弦用二弦，里弦用老弦。定弦为C调：$\underset{\cdot}{2}$ — $\underset{\cdot}{5}$ — 2，或 $\underset{\cdot}{2}$ — $\underset{\cdot}{6}$ — 2。演奏时，右手食指戴一骨质拨子。

堂鼓，由北路梆子等剧种引入的打击乐器。形状类似晋剧的小堂鼓，在乐队中发挥起、止、快、慢的引导作用。有单击、双击、闷击、敲击鼓帮等奏法。

大锣、镲、小镲、手锣、梆子等乐器均由大秧歌、道情等剧种引进，形状及演奏方法基本相同。

莲花落，原是街头卖唱艺人使用的一种竹制打击乐器，类似数来宝的竹板。由三部分组成：竹板，由两片八厘米宽、十六厘米长的竹板，上端各穿两个小孔，用皮条或布条穿系在一起，扬起上片，落下时撞击下片发出声响；褶子，由八至十片三厘米宽、六厘米长的小竹片穿系在一起，竹片之间各穿一枚铜钱，食指夹在中间，右手摇动、拇指按下发出声响；刮子，将一竹条下端刻为牙状，演奏时用其刮动竹板，发出"嘟噜"之声。莲花落多为丑脚在演出中说"呱嘴"（类似数板）时伴奏，演唱时也用来击节伴奏。

**北路梆子音乐**　内蒙古的北路梆子音乐，是清代山陕梆子北传时，流布于内蒙古西部地区以后，受到当地语言文化和民风习俗的影响，逐渐蜕变而成的梆子腔音乐。当地老百姓称之为“大调”，以示与被称之为“小调”的民间小戏二人台的区别。本世纪三十年代中路梆子传入后，又称之为“上路调”，中路梆子则称之为“下路调”。中华人民共和国成立后，1956年恢复地方剧种时，始有“北路梆子”之称。与山西省忻州、雁北地区及河北省蔚县之北路梆子，属同源而不同流派，故又有“大北路”之称。

历代艺人相传，“上路调”唱的是“同州梆子蒲州调”，念白以讲蒲白为正宗，蒲韵为正味儿。授徒必教“君、臣、人、民、一、根、棍”，以区别“中东”辙和“人辰”辙。“吐字”不能带有“土气”(本地方的语音)。老百姓中流传着“大戏看个门头脚道，小戏看个红火热闹”，“大调听味儿，小调耍串儿”等谚语，表明民间的欣赏情趣。尽管如此，源于山陕梆子的“上路调”，却不能不受到其形成和流布地域方言音韵的影响。如“中东”、“人辰”分不清，语音多一个“入声”，成为“阴、阳、上、去、入”五个声调。唱词中入声字甚多，成为北路梆子音韵的一个特性。其它四个声韵的调型、调值，与蒲白较为接近，而与普通话相去较远。至今在唱念中仍将“我”念作 nguo，“哥”念作 guo，“脸”念作 jien 等，均为蒲白之声韵。近年演出现代戏时，曾尝试以“咬字”用普通话，字尾上晋韵，但终未形成规范。传统的蒲白音韵章法，六十年代至七十年代初，内蒙古的王玉山(水上漂)、宋玉芬(三女红)、周成贵(十三红)、冯金泉(十六红)、郭秀云(筱金喜)等老一辈艺人尚能掌握，但已不甚标准。其后几批新演员，虽经过传授，唱念中的蒲白蒲韵则似是而非，多有向普通话发展的趋向。

早期山陕梆子传统唱腔调高为“独眼调”，以唢呐上第一孔音作“上”(即“1”音)，相当于1＝C。后改为“两眼调”，以唢呐第二孔(背孔)音作“上”，相当于1＝$^{b}$B，又称“上字调”。中华人民共和国成立后，内蒙古北路梆子改为“三眼调”(即1＝A)。北路梆子音乐，含有宫、商、角、徵、羽五种调式，其中徵调式最多，角调式极少。唱腔之基本腔及花腔为徵调式，偶有宫调式出现。音阶为清乐七声音阶“5、6、7、1、2、3、4”，其中 $^{\#}$4 和 $^{b}$7 在传统演唱中，存在偏低或偏高现象，成为剧种音高稳定的调式色彩音。

北路梆子属单声腔剧种，男女同腔同调。各行当唱腔的区别，采用同腔异唱的方法，在基本板式腔体的基础上，根据行当个性要求与演员自身嗓音条件自由发挥。因此，同一行当产生了多种色彩的唱腔，几乎一人一样，观众也形成了欣赏“上路调”的各种“弯弯调调”唱腔的习惯。

内蒙古北路梆子的唱腔，历代艺人讲究“不碰梆子，不凉调”，即不能荒腔走板；“分清上下句”，“上句由你行，下句落叶要归根”，即上句腔可随意选择落音，但下句必须回到调式主音“5”；“味要正，字要清，弯弯调调看本领”，即唱腔旋律、拖腔、花腔均可自由发挥。在唱腔伴奏方面，则讲究“打的、拉的要规矩”，不允许“漫(扔)手锣、翻铙钹、背马锣”，“呼胡贴乱弹，见不得胡抹擦”等。清末民初，长期活动于内蒙古的北路梆子鬚生演员赵玉亭

(金兰红)的唱腔就具有这种风格。例如：

选自《杀驿》吴承恩唱段
(邓有山学唱)

【叫板】

(前 略) 廿 2 3 2 3 2 . 3 22 1 5 1 6 5 5 2 1 6
我 定 要 救 你。(哪 啊 啊 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎

【平板】

5 5 - (过门略) 4/4 5 5 2 | 5 - 3 . 5 3 2 | 1 5 2 . 3 2 1 |
哎 欸) 这 女 子 (哎 哎 哎哎 哎 哎 哎 哎 哎哎

1 5 2 . 3 2 1 | 2 2 5 1 6 5 6 1 2 6 | 5 2 2 5 6 . 1 6 5 3 2 3 |
哎 哎 哎 哎 哎哎 哎哎哎 哎哎 哎哎 哎 哎 欸 哎哎哎 哎哎哎哎 哎 哎哎

稍渐快【夹板】慢一倍

5 - (过 门 略) | (5 -) 2 2 | 2/4 0 2 3 2 | 1 6 5 | 0 2 2 5 |
欸)， 项 带 的 (哪) 五 彩

1 - | (过 门 略) | (5) 5 | 0 5 3 2 | 5 3 2 1 | 2 3 6 |
帕， 细 看 她(那) 并不像 (哎哎 欸)

2 2 5 3 2 | 6 5 2 3 6 | 5 2 7 | 2 7 2 | 2 - | 2 3 6 . 1 |
小户(的)人家。(哎 哎 哎 哎 欸) 回府 去 (哎 哎 哎

转【留板】

6 . 5 1 2 6 | 5 2 2 | 0 6 5 | 1 5 | 0 1 5 | 1 2 . 3 |
哎 哎 哎 哎 欸) 难免 得 夫人 打 骂，舍 得

6 5 2̇ - | 2̇ 3̇ i̇ 2̇ | 6 5 | （过 门 略）サ i̇ 6 5 i̇ 5̇ - ˇ
身 子，（哎 哎哎 哎 欸） 要 救 你

5̇ . 3̇ 2̇ - ˇ 3̇ 2̇ 2̇ i̇ 5 i̇ 6 5 5 2̇ i̇ 6 5 ˇ 5̇ - （下 略）
一 枝 花。（哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 欸 欸）

从以上可以看出，早期"上路调"中，除悲腔开放"4"音腔外，一般腔多属六声音阶的特点。比赵雨亭稍晚的宋玉芬（三女红），是内蒙古北路梆子第一代女鬚生演员，她打破了"上路调"历来以男声真假混合声演唱的传统，使北路梆子唱腔音乐中出现了女声男腔、男声男腔以及真声与真假混合声并呈的新局面。在行腔方法上，承袭了山陕梆子以有声无意的虚字衬托行腔，但又以"哎、嗯、欸"等虚字，用胸腔共鸣配合鼻腔共鸣音润色腔体，成为"大北路"唱腔的一大特色。例如：

选自《调寇》寇准唱段
（宋玉芬演唱）

【平板】
（过 门 略）3̇ 3̇ 6 5 | 3̇ 3̇ 0 2̇ . 5 3̇ 2̇ | 5 2̇ i̇ 7 6 5 3̇ 3̇ 7 6 |
汗 淋 淋 （哪 依 呀哈 嗯 哎 哪 呀 欸 哪 呀 啊

5 - （中 略）| （5 - ） 2̇ 3̇ 5 2̇ | i̇ 7 6 5 （i̇ 3323 5）|
欸） 叩 头 （哪 呀 欸）

6 i̇ 7 6 5 .（i̇ 3323 | 5 ） 3̇ 3̇ 2̇ 3̇ 5 7 6 | i̇ - （中 略）|
谢 龙 （哪 呀） 恩，

（i̇ - ） 2̇ . 5 3̇ 3̇ 2̇ | 3̇ 3̇ 0 2̇ 5 4̇ . 6 3̇ 2̇ | i̇ - ˇ 2̇ 3̇ 5 2̇ |
谢 过 （哪 依 哪 依 呀 哈 欸） 万 岁

（哪呀　依）　将　我（的）封。（哪依呀哈　哪依呀啊

欸）　奉旨　调　（哪依　呀哈

哎　哎　哎哎　哎哎哎　哎哎　欸　哎哎　哎哎哎　哎哎　哎哎哎　哎　哎哎哎　哎哎哎　哎哎哎

欸　哎哎　哎哎　哎哎哎哎　欸　哎哎　欸）　回　朝

来　不　为　别的

稍渐快【夹板】慢一倍

事，单　为的（是）潘杨　两家　判　官　司

（哎　哎哎哎　哎　哎　哎哎哎　哎哎哎）审他　不清。（哪哪　呀　欸）我本

是　（哎　哎　哎　哎哎　哎　哎　欸）　七品

【垛板】慢一倍

0 2 3 5 | 7·6 5 5 | 0 2 6 | i i 5 | 1/4 6 5 | 0 2 5 |

（哪 啊） 小 县 令，谁（哪） 想起 一

(5·76561 | 5)

7 65 | 3·3 2 2 | 2 6·i | 5 | 0 2 | 3 2 5 | i 7 |

步 登天 在（哪呀 哈） 朝（的） 中。 我 站 在（哪） 殿 前

(5776 | 5) (56 | 53)

6·767 | 5·6 i 3 | 5 | 0 i·5 | 6765 | 5025 | 7 65 |

用（的）目 睁， 那 金 龙 牌 上（哪）

(5·76561 | 5)

3 2 | 2 6·i | 5 | 0 2 | 6 i 2 | 5 5 | (5653) | 7i |

写 分（的） 明。 头 一家 忠良 吕蒙

(2·32161 | 2) (565 3) (6561 | 5)

2 2 | 0 5 | 7 2 3 | 766 | 5 | 5 2 | 2356 | 5 | 0 2 |

正， 保 国 大 将 杨 家 兵。 掌

(5653) (2161 | 2) 渐快 (5653)

0 6 | 2 3 5 | 5 | 6 i | 2 | 0 2 | 6 6 | 2·3 5 | 5 |

朝 太 师 潘仁 美。 还 有那 南 清 宫

(776 | 5) (6 | 5)

5 2 | 2 3 5 | 5 | 0 5 | 2 5 | i 2 | 2 | 3·5 | 5 | 0 i |

八王 主 公。 寇 准 虽然 官 职 小， 那

76 | 5 | 5 | 2 3 | 3 2 | 3 2 3 | 7. 6 | 5 |（中 略）| 0 1 |

青龙 牌 上（哟 哟哟） 也有 我的 名。 迈

【滚垒子】渐快

1 1 | 0 7 | 7 6 | 5 |（中 略）廿 3 6 676 7 65 6 - 3 -

步儿 （哪 呀 依） 我 把 金殿 下，

5 2 1 7 7 6 -（中 略）| 1/4 【二性大切板】 0 3 | 2 3 | 5 3 | 5 6 |

午 门外 暂歇 片

1 | 1 | 3 3 5 | 3 | 2 2 | 1 6 | 5 | 5 ‖

刻 好 面 君。（哪 呀 欸）

内蒙古“大北路”的男声男腔以真假混合声演唱的须生腔，刚劲挺拔，艺人称之为“霸王硬上弓”。周陈贵（十三红）的唱腔就具有这种风格。例如：

## 连日里心郁闷精神不畅

（《封神演义·宠妃诛子》商容［老生］唱腔）

1 = A 4/4

周陈贵演唱
陈怀智记谱

【平板】 稍渐快

(3 2 6 5 | 1 7 66551 3 36525 | 1 · 25 1 · 2 16 5 · 6 53 2316 |

55611 765 33561 5 · 6 5 61 | 2 5 3 5 2 · 3 16 6 65 3 6 5 · 6 5 3 |

稍渐慢

mf mf

53561276 56176765 2 2351 3 3 5652 | 1 -) 5 5 3 2 | 3 - 2 · 5 3 5 |

连 日 里（哎 哎 哎哎

f　mf　mf

2 2 i 7 6　5 i 5 6 #4 5 | 5 ∨ 2. 2 2 5　i. 2 6 5　3 5 2 2 2 3 |

哎哎 哎哎　哎哎 哎 哎　哎 哎 哎哎哎 哎 哎哎哎 哎哎哎哎哎哎

tr　稍渐快

5 - ( 5 5 | 4. 5 656i 5. 6 5653 | 5356 i26i 5. 6 i2 6i65 |

哎)

稍慢　原速　mf

1. 2 3 5 2321 6i65 436i | 5 - ) 2 3 2 | 2. i 7 6 5. ( i 4323 5 ) |

心 郁 闷

tr tr

2. 3 2 6 5. ( i 4323 | 5 ) 2 2 5 2 2 6 5 2 | i - ( i i |

精 神 不 畅，

稍渐快

i 3 3 5 i i i i i. 2 i 6 | 5356 i. 2 6 i 56 i 6 i 6 5 |

稍渐慢　f

1. 2 3 5 23 1 6i65 4352 | i i i ) 5. 6 5 3 2 | 3 - ∨ 6 4. 5 3 2 |

思 想 起

mf

i - ∨ 5 2 | 2. i 7 6 5. ( i 4323 5 ) | 2 5 3 5 2 3 2 i |

朝 中 事 好不 愁 伤。

tr tr　稍快

i 2 5 5 3 2 2 6. 5 2 2 6 | 5 - ( 5 5 | 4. 5 i. i ii 3 3 5 656i |

（哎 咳咳咳 咳咳 哎 哎哎 哎哎 哎）

再稍快　f

5i5i 4 32 1 12 6. 1 61 | 2326 5i53 2326 1216 | 5 5 5 ) 5. 6 5 2 |

殷 纣

王（哎 哎 哎哎 哎哎 咳咳咳 哎 哎 哎哎哎哎 哎 哎 咳咳咳 哎 哎 哎哎哎哎

哎 哎 咳 咳 咳 哎 哎 哎 哎

*f* — *mf*

哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎

*f* 渐慢 *ff* *tr* 稍快

哎 哎哎哎 哎 哎 哎哎哎 哎哎哎哎哎哎 哎哎）

稍慢 原速 *mf*

行 无

道 宠 信 奸

稍快

党，

【夹板】慢一倍

苏 妲 己 造 炮 烙

*mf*

苦害（了）忠良。君 不

5 5 5 | 5 3 2 2 | 2 5 5 | 5 3 2 2 | 2 3. 6 | 5 3 2 2 |

正（哼 嗯哎咳 哎咳 哎哎咳 哎咳 咳咳哎哎

2 3 5 2 2 | 2 3 5 2 | 2 - | 2 0 5 | 1 6 5. 3 | 2 2 1 6 |

哎 哎哎 哎 哎 咳 咳 咳 咳 哎咳 哎哎

5 5 2 2 2 6 | 5 （5 51 | 3561 5656 | 5617 6165 | 1. 2 35 6561 |

哎 咳 咳咳咳 咳 咳）

5）5 5 | 0 2 2 2 | 6 5 | 0 2 2 6 | 1 （1 11 | 6156 1261 | 5. 612 6165 |

国难 治 把本 动 上，

【二性垛板】慢一倍

1. 2 35 6532 | 1 ）1. 2 | 1/4 3 5 5 5 5 | 1 1 2 | 7 2 | 2 5 6 |

托 孤臣 弃 相印 告老 还

（5.11612 | 5 ） （5612

5 | 0 1 6 | 1 1 2 | 5 1 | 1 2 1 | （123 16）| 1 6 | 1 2 3 5 |

乡。 年 迈人 不堪 重 任 理当 相 让，

5） （5. 65） （2 3 | 2 6） （54361 | 5）

5 2. 3 | 6 5 | 5 4 6 | 5 | 7 2 | 2 5 6 | 5 | 0 5 | 1 1 2 |

举（的）俊才 展经 纶 重整 朝 纲。 归 故里

（12316） （5461 | 5） （5. 1 5）

2 1 2 | 1 | 1 6 1 6 | 2 3 5 | 0 2. 3 | 6 5 | 5 4 6 | 5 | 1 1 1 |

日夜 把 朝 歌 想 望， 众（的）元老 何日 里 重叙（了）

衷 肠。 想那日 十里 亭 送行 路 上， 众 文 武

捧 别 酒 暗把 心 伤。 一 个个 责怒 我

荣归 自 享， 国 有危 远君 王 不辅 成 汤。 商

稍快

容 我 在相 府 （哎 哎 哎 哎 哎哎哎 哎 哎哎哎）

自思 自 想， 岂 能容

稍慢 mf f

无道 君 王 宠信 妲己 苦害 忠 良 乱 朝 纲。

叫 家院 你看 过 笔砚 纸 张，

写 诗篇

サ 1 2 5 2 2 2 1 7 ( 0 2 3 2121 7 23 ) 7 3 2 2 . 5 i

寄赋我　　　　　　　　　　　　　满腹愁肠。

6 - 5 4 5 6 . #4 5 5 . ( 5653 5653 5 3 2123 5 )

( 大大 大大乙 台 )

以山陕梆子传统的男声男腔"二音"行腔，在内蒙古"大北路"的唱腔中早已不见。例如：

选自《捉放曹》陈宫唱段
（十二红演唱）

【平板】（上句帽子）（二音腔）8

（过门略） i 6 5 | 33 33 3 2 | i 3 3 2 i 2 3333 | i - （过门略） |

一　　轮（也　也也　也　也也也　也也　也也也也　也）

( i - ) | 3 7 i | i 7 6 5 6 (5) | 3 3 3 5 3 2 1 |

明　月　照　　　　窗

（二音腔）8

1 6 5 6 | 3 3 3 3 2 3 i 7 | 6 i 5 5 5 6 3 | 2 3 i 7 6 i 7 |

下，（也也 也也 也也 也也 也 也 也也也 也 也 也也 也也 也 也也

6 3 7 6 3 | 2 2 3 i 7 6 i 5 7 | 6 - （中略） | ( 6 - ) 2 2 i 5 |

也 也也 也 也 也也也 也也 也也 也也 也）　　　　陈

（二音腔）8

i - 5 5 4 3 2 | 1 1 1 3 3 2 | 2 3 2 . 3 2 i | ( 5 - ) i . 3 2 i |

宫　泰

( 5 - ) i . 3 2 3 | i . 3 2 3 3 3 2 3 | ( 5 ) 3 2i 6 5 3 5 3 2 i |

5 －（中 略）|（5 －）5 35 | 2̇3̇2̇ | i̇76 5 3.2 5 |
心 中 （哪 啊 嗯）

5̇5̇. 3̇（2̇）2̇3̇ i̇ | i̇ 2̇2̇2̇ 65 i̇76 | 5 －（下 略）
如同 刀 扎。（啊 啊 啊哈 哪呀 欸）

男声"二音"发声不仅在内蒙古北路梆子的须生唱腔中已经绝迹，就是在女声旦脚唱腔中也极少出现。例如：

（原为二音腔）

（过门略）i̇7 65 | 3 － 2̇ 3̇.5̇3̇2̇ | i̇ 3.532̇ i̇2̇ i̇2̇ |
一 二 三（哎 哎 哎哎哎 哎 哎 哎哎哎 哎哎 哎哎

i̇ －（中 略）|（i̇ －）3̇6 i̇ | i̇ 76 5 63 | 3 . 5 321 |
四 五 六 七

1 6 5 6 | 3̇ 3̇2̇ 3̇ | 7 6 5 65 | 3 . 5 65 6 |
八 九 十，（哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎哎 哎 哎 哎哎 哎

（原为二音腔）

3̇ 7 6 7 | 6 5 i̇6 i̇6 | i̇ 7 12 62 | 3 －（下 略）
哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎哎 哎哎 哎 哎 哎哎 哎哎 哎）

男声女腔在早期北路梆子中占据主要地位，多以真假混合声行腔。如王玉山（水上漂）有唱腔，集"大北路"与"小北路"唱腔之精粹，创出委婉细腻而又舒展大方的唱腔流派，至今民间鼓班仍在吹奏，票友也多有模仿学唱，在内蒙古"大北路"旦脚唱腔中颇具代表性。例如：

## 樵楼上更鼓打三拍

（《四郎探母·探妻》孟金邦［青衣］唱腔）

王玉山演唱
陈怀智记谱

1 = A 4/4

【平板】 慢速 *mf* 稍渐快

（3̇ 2̇ 6 5 | 1 7 66551 36152 | 1.2 1216 5653 2316 |
（大 0 0 大大 台 大 大 大 大大大大乙 台）

556 i7 6765 3 · 5 6i 5651 | 2 5 3 2321 6i6536 5 · 65652 |

稍渐慢 原速

5656 i 76 56i76765 235i 335652 | 1 – ) 225 26 | 5 – i · 2 5 · i53 |

樵 楼 上

稍慢 原速稍快

26 5 252i 725 25i6 | 5 7552 i765 35232i | 5 – ( 5 5 |

（哎咳咳咳 哎咳咳咳 哎咳哎哎哎哎 哎）

f mf f 稍渐慢 mf

55i 36i 556 566 | 5656 i276 56 i7 6i65 | 1 · 235 2321 6i65 356i |

5 – ) 5 322 | ii6 5 ( 356i 5 ) | 523 2i 55 442 |

更 鼓 打

5 665 42 5 | 6 · 5 25 i7 65 | 623 2225 4 · 5 6 · i65 |

三 拍，（依 呀咳 哎哎 哎哎 哎咳咳 咳咳咳咳 咳 哎 哎 哎哎哎

f 原速稍快

4 – ( i · ii2 i276 | 5656 i06 56 i7 6i65 | 442 566i 6i65 |

哎）

mp（凡字苦相思） f 再稍快

44 4 ) 55i 6i65 | 44 5 5 · 6 561 | 2 – ( 5653 2323 |

（嗯嗯 嗯哼嗯哼 哼哼 哼 嗯 哼 嗯嗯哼 嗯），

稍渐慢 mf 原速

5653 2323 235 5 3 532 | 1 – ) 2 2 | 5 · 5 332 i · 2 5552 |

后 帐 内（哎哎哎 咳 咳 咳咳咳咳

（梅花腔）

i · (7 6 6 i 5656 | i656 i) 2 · 5 5 5 2 5 | i 7 6 i 5 6 i i i 3 5 2 3 |

咳）（哎 咳 咳咳哎咳 哼哼 哼哼哼哼 哼哼哼 哼哼哼哼

5 – 2 · 5 5 5 2 5 | i 7 6 i 5 6 i i i 5 2 3 | 5 · 5 5 5 6 i |

哼 哎 咳 咳咳哎咳 哼哼 哼哼哼哼 哼哼哼 哼哼哼 哼 哼 嗯哼哼 哼

*f* 稍渐快

2 · 5 6 5 3 2 i 3 2 6 | 5 – (2223 2321 | 7 · 2 6 5 i i i i 5652 |

哎 咳 咳咳 哎哎 哎哎哎哎 嗯）

5656 565 2223 2321 | 7 · 2 6 5 i i i i 5652 | 5656 5652 5656 i 03 |

稍渐慢 *mf* 原速

2223 6i65 3 2 i326 | 5 – ) 6 5 5 2 | i i 6 5 (3 23 5) |

闪 上 我

*mf* 稍快

i 6 5 5 2 i | i 2 3 5 3 5 2 3 5 2 3 2 6 | 5 – ( 5 5 |

女 儿 裙 钗。（哎哎哎哎 哎咳咳 咳咳咳 咳 咳）

*f* 稍慢

5656 ii 3535 656i | 5 0 2 3 · 5 32 i · 3 2i 6i6i | 2123 2321 6123 232161 3 |

*mf* 原速

5 – ) 5 2 6i5 | 5 2 5 i 5 7 6 5 6 i 3 5 | 5 2 3 5 3 5 2 · 3 2 i 5 |

猛 想 起（呀咳咳咳 咳咳咳咳 咳 咳 咳咳咳咳 咳 咳咳咳咳

5 2 5 5 2 5 3 2 1 | 1 3 5 3 5 i 5 7 6 5 | 5 2 i 5 3 · 3 3 2 1 |

哎咳 哎咳咳咳咳 哎依呀哈 咳咳咳咳 咳呀 哎咳 哎 咳咳咳 咳呀

1 3 · 5 3 2 i 0 3 · 5 3 2 | i 0 3 5 3 2 i 2 5 · 3 | 2 1 3 3 3 3 3 2 1 · 2 |

哎 依呀哈 咳 哎 依呀哈 咳 哎依呀哈 咳咳 咳 咳 咳咳 咳咳 咳咳 咳咳 咳 咳

f 突快

1 ( 2223 6123 5656 | 5652 1115 3532 1252 | 1 2232 6123 5656 |

咳）

5652 1115 3532 1212 | 1 2232 1 0 2232 | 1 0 2232 1 2 5 3 |

f 突慢 原速 mf

231 3 5 303 5 30 3 5 3. 5 32 | 1 - ) 535 222 | 116 5 ( 3 23 5 ) |

宋 王 爷

稍渐快 转【夹板】

5 5 2321 65 44 | ( 5 ) 55 16 612 | 5 . 5 3 5 |

去 出 外，我

2/4 5 1 5 | 323 515 | 5 3.3 2432 | 1.2 1 | 135 65 |

杨家 保驾 官（呀）（嗯 哼 哼哼哼哼 哼哼哼）去到了五台。

53.3 2432 | 1 5.3 | 56 2 2 | 255 1 | 120 7 | 77 656 |

（嗯哼 哼哼哼哼 哼）在（的） 五 台（呀）（咳咳 咳 哎 哎 嗯哼哼

f

1576 551 | 5 ( 2 . 2 22 | 2232 1. 1 11 | 1321 7 | 7 0 6156 |

哼哼哼哼 哼哼哼 哼）

mf

1276 561 | 5 ) 65 | 432 26. | 6. 5 35 | 061 5.653 |

山前 （是） 把佛拜，（哎 哎 咳咳咳

f

2 ( 222 | 1235 2323 | 1235 2321 | 6. 161 3532 61 | 2 ) 3 |

咳） 那

36 65 | 35 3 | 3 ( 5 3532 ) | 5 52 | 21 761 | 5 5.3 |

韩昌 领兵他 反过 来。（哎咳咳 咳）宋（的）

王　爷（呀）　　　　　　　　（哎咳咳

咳　咳咳咳　咳咳咳　　咳）

逃到　那　幽　州　内，到　幽州　城内（是呀

哎　那依呀哈）闯　下　祸灾。（哎　哎呀咳　咳）金沙　滩　（咳咳

咳　咳咳咳　咳咳咳　　咳）

稍渐快

摆　下了　双龙　　会，

【垛板】慢一倍

请　宋王　我　主（是）赴　宴　来。　宋

王爷在　龙棚　（嗯哼哼哼）正愁　坏，（呀）　大　兄　长

阻圣　驾　赴　宴　台。　临　起　身　把他　众位贤弟

带，到金沙滩前赴宴来。金

沙滩前一阵阵败，

把杨家死的(是)好悲哀。哭

的哭来哀的哀，家撇下高堂老母

八姐九妹宗保冤家小小婴孩。年高母她

想起(嗯哼哼哼)眼哭坏(呀)，她一心

领兵(是)报仇来。萧天佑尔把

天门摆，他要夺宋王爷家的卧

龙 台。 六 贤弟在 军中 为元 帅，

那(个) 大 刀 于 盛 他 把 阵 摆。 八 姐

九妹 守 营 寨， 孟 良（那） 焦赞 他们

把 路 开。 杨 排风 丫头 也 在

外， 奴 随上 婆 母 押 粮 前 来。 昨

夜晚 得梦 （嗯哼哼哼） 好奇 怪，(呀） 我

梦 见 奴 的 丈夫他 回 转 营 来。梦 醒 来我

一人 孤 身 在， 我 稳 坐 后帐 里 茶 茶

呆 呆。 想 奴夫 想得 我（嗯哼哼哼） 肝肠

坏，（呀） 盼 奴夫 盼 得 奴家 哭 悲 哀。肝

肠 坏（来） （嗯 嗯哼 嗯哼 嗯哼嗯哼

嗯哼嗯哼）哭悲 哀，（呀） 但 不知他 何 年 何 月

何 日 何 时（哎 哎 哎 哎 哎咳哎咳 哎哎哎哎 呀哈） 回营（哼）

来。（咳咳咳 咳） 闷 忧 忧 坐 小 营

泪 流 满 腮， 是 何 人 解 去 我

渐慢

心 头 愁 怀。

王玉山演唱〔垛板〕突破了传统节拍的规范，在字多腔少的板式中，首创小哼鸣拖腔，用以抒发人物的内心情感，同时还突破了传统上下句的落音关系（上句多为“1”音，下句多为“5”音），上下句均以“5”音重复出现。在“大北路”男声女腔的〔垛板〕乱弹中，王玉山的唱腔独具风采。相比之下，“大北路”女声女腔的〔垛板〕又另有一种特色。例如：

选自《打金枝》皇后唱段
（郭秀云演唱）

【垛板】 慢速

（过门略） 0 3 | 2 3 5 6 | 7 2 7 6 | (5 653) 5 | 7 2 3 2 | (i . 2 3 3 2) i |

我 不 叫 驸 马 称爱 婿，

i ) 7 | 2 3 5 6 | i 2 7 6 | (5653) 5 | 7 2 | 2 i 76 | (5 7776 | 5) 5 | 0 7 |

听 国 母 言 和 语 细 对 你 提。 你

2 3 5 | 7 2 5 | (565 3) | 3 3 5 5 6 | (3432) i | (i) 0 5 5 | 2 3 5 6 |

的 父 功 高 无人 比， 他那 威 名

7 2 7 6 | (5. 6 5 3) 5 | 7 2 | 2 i 7 6 | 5 （下 略）

显 显 无 人 不 知。

自民国初年到二十世纪六十年代中期，内蒙古北路梆子唱腔音乐的特点大抵如上所述。进入七十年代，随着时代的发展，本地青年演员的成长，内蒙古北路梆子唱腔音乐的风格有了新的变化与发展。如王秀梅（二毛眼）的唱腔，继承了“大北路”纯朴、稳重、大方的特点，但在语言音韵上已完全地方化了。

选自《断桥》白素珍唱段
（王秀梅演唱）

【夹板】

（过门略） 5 5 | 3 . 2 i i 6 | 5 （中略） | （5） 5 2 | i 5 5 |

断桥 亭 （哎哎 哎） 将官 人

5·2 i2 | 05 52i | 7 77 5 | 7 i5 | 4 i7 | 65 i5 |
怀 中 抱楼，（哎 呀咳咳 咳 哎咳 咳 哎哎 哎 哎哎 哎哎 哎哎

（556 5653）
4（中 略）|（4）5 | 0 76 | 7·6 7·6 | 5 - | 5 52 |
哎） 听 为妻 把（这）话 细 说来

0i 7·6 | 5 22 | 77 225 | 7 52i | 7 77 | 72 5 |
历。 青儿 姐姐 莫动 手，官人 （呀）狠心 把奴 丢。

（乙才 乙才乙才 | 仓（中 略）|（1）55 | 3·2 i7 | 65 2·32i |
自从 你 （哎咳 咳咳 哎 咳咳咳

5（中 略）|（5）55 | 05 232 | i·7 65 | 0 65 | i 5 |
咳） 到金 山（咳咳咳） 焚 香 走 后，那

0 i6 | i·5 5 |（56i 5653）| 5 52 | 0i 7·6 | 5 i6 |
一夜 妻不 等 月 照高 楼。 妻

23 5 | 57 65 | 3·432 1 | 1（中 略）|（1）55 | 05 232 |
怕 你 衣衫 （那 哎咳咳）

i 55 | 0 65 | i 5 | 0 76 | 6i 5 |（5·6 53）| 5 52 |
无人 补 绣，又 怕你 茶和 饭 难 到你

0i 7·6 | 5 7 | i76 5 | 52 65 | 3532 1 | 1（中 略）|
口。 无 奈 何 （官 人 呀）

(1) 55 | 05 232 | i7 65 | 0 6 5 | i 67 | 635 |

与青 儿 山 门 等 候，那 法 海

【二性】

1/4 0 3 | 65 | 52. | 76 | 5 | （中略）| 0 5 | 52 | i76 | 5 |

他 与妻 作了 对 头。 他 遣来 天兵 将

57. | 7i | 0i | 765 | 02 | 522 | 5 2 | 76 | 5 | （中略）|

与妻 争斗， 降 魔 法 打 回去我 □□ □ □。

0 5 | 52 | 7i | 5 | 52 | 07 | 0i | 05 | 27 | 0i |

叫 官人 手托 心 思前 想 后， 谁 的是 （哎

3 5 | （中略）廿 7 i3 5 - 72 - 6 i . 7 . 6 5 - （下略）

哎 哎） 谁 的 非 天 在 上 头。

有些演员借鉴了中路梆子的某些演唱方法，唱腔趋于圆润。虽然仍保持虚字衬腔，但较之传统唱法已减少许多。“吐字”音韵进一步趋向普通话。唱腔旋律、润腔方法、板式结构等，与早期的唱腔风格有明显差异。例如《三哭殿》“梆子”一折唱段，以〔介板〕、〔平板〕、〔夹板〕、〔垛板〕、〔留板〕、〔紧三性〕等板式构成腔体，从中可见出八十年代初内蒙古北路梆子旦脚唱腔的特点。

选自《三哭殿》银屏公主唱段

（田万英演唱）

【叫板】

（前略）廿 55. 6 5 3 232 2 - 53 32. 2 i2 i -

我把 你 不明 事的 奴 才。

【介板】

76 5 - （过门略）2.i i765 276 5 - 2 7 675 i -

小 奴 才 做此 事 胆 比 天 大

（中 略）

难道说打死人 不触犯王法。 校尉们绑奴

才 去参 皇 驾，

（【平板】（下句 帽子腔）慢速稍快

（【平板七垂子】略）

骂 一 声（哼哎 呀哈 哎哎 哎 哎哎哎 哎哎 哎 ）（中 略）

（梅花腔）

秦英你 太无 礼， 金水桥 去钓 鱼， 打 死 詹太

渐快

师， 如同 把君 欺， 儿 皇 爷 传下 旨 定把儿的 头 来

渐慢 原速（下句本句子）

取， 小 奴 才 闯下 祸 你叫为娘 该 怎 地， 小 奴

才 儿该 死 地。（哎 咳 咳 哎咳 咳 哎 咳 咳咳 咳咳 哎哎

原速（上句帽子腔）

哎 哎哎哎 哎哎哎哎 哎哎哎 哎 哎）（中 略） 儿 的

2.5 2.321 6.156 11 |(1) 332 623 55 |(5) 稍快 3 235 3.532 1.2 |
父 （哎 哎哎哎 哎 哎哎哎 哎哎 哎呀咳 哎哎哎 哎哎 哎 哎哎哎 哎 哎哎哎 哎 哎

1 2.532 123 55 |(5) 3 235 3.532 1.2 | 1 232 1 2.232 |
哎 哎 哎哎哎 哎哎哎 哎哎 哎 哎哎哎 哎 哎哎哎 哎 哎 哎 哎哎哎 哎 哎 哎哎哎

1 232 12 5.643 | 231 1 3 3.532 1532 | 1 （中 略） |
哎 哎哎哎 哎哎 哎 哎哎哎 哎哎哎 哎 哎 哎 哎哎哎 哎哎哎哎 哎）

原速稍快（上句本句凡字调）

(1 -) 225 32 | 176 5 (4323 5) | 352 176 1765 4 (323 |
战 疆 场 娘 心

5) 765 425 | 2.5 332 7.2 65 | 56 52 稍渐慢 1265 405 1765 | 4 - （中 略）|
已 碎， （不知 死的 奴才 呀 啊）

原速稍快（下句子）

(4 -) 53 2.176 | 5 - 523 2.176 | 55 (5) 23 523 |
你 使 娘 伤弓

176 5 (4323 5) | 25 12 53 2.5 | 21 2321 6125 稍慢 2176 |
鸟 又遭 棒 击。（咳 咳咳 哎咳咳咳 咳咳咳咳 哎哎哎哎

中快（上句帽子腔）

5 - （中 略）|(5 -) 30 65 | 53 3 25 532 | 1 553 2.3 321 |
哎） 冤 家 你 （哎咳 咳咳咳 咳 哎呀咳 咳 咳 哎呀咳

7.0 553 2.3 321 | 7.0 553 2.3 21 | 3532 176 51 3523 |
咳 哎呀咳 咳 咳 哎呀咳 咳 哎呀咳 咳 咳 咳咳 哎 呀咳 咳咳咳 咳咳 咳咳咳咳

渐慢　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　原速稍快（上句本句子）

55 3523 12665 353521 | 5 –（中略）|（5 –）25 32 |

咳咳 哎咳咳咳 咳咳咳咳咳 咳咳哎哎哎哎 哎）　自 幼

17 6 55 4（323 5）| 32 176 55 4（323 | 5）2.5 325 65 |

儿 火 爆 性，

（下句子腔）
渐快【夹板】慢一倍

1 – 3 3 | 2/4 35 332 | 12 3.532 | 1.232 1 | 3.532 1 |

两 句 话 不顺耳 （哎 哎哎哎哎 哎 哎哎哎 哎

（上句帽子腔）

3.532 1.232 | 7.2 65 | 22 2 352 | 035 1276 | 5 27 |

哎 哎哎哎 哎 哎哎哎 咳 咳 咳咳）就把（那）拳 举。（哎咳 咳咳咳哎 咳）你 也

2 – | 2 – | 2 – | 2 – | 2 – | 2（2321 | 2）5.1 | 61 3.521 |

曾 （哎 咳 咳咳 哎 呀咳

（上句本句子）

5 – |（中略）|（5）3#1 | 05 432 | 12 615 | 05 332 | 1（中略）|

咳）将佛 殿 金 身 打 碎，

（下句子）　　　【二性垛板】慢一倍

（1）52 | 612 5（61 | 1/4 5）25 | 1765 | 532 | 2 76 | 5.（67776 |

逞 儿 能 在 校 场 搬 倒 虎 旗。

5）1 | 1 35 | 72676 | 5.（65653）| 1.276 | 56 1（1232）| 1）15 |

为 此 事 你 的 父 拿 定 主 意，临

1765（56）| 5）25 | 2765 | 3 2 |（22）176 | 5（1776 | 5）5 | 11 |

征 前 要 将 你 小 房 囚 拘。 你 奴才

（【垛板】小甩腔）

2 5 2 | 1 1 6 | 1 2 2 6 | (1226) | 1 · 2 1 2 | 5 · 6 4 3 | 2 3 5 | 5 6 |

为此 事 （哎咳咳咳） （哎 咳哎咳）号 哭 不止， 为

i 3 3 2 | 3 5 2 3 | (1. 2 16) 1 · 0 | 3 5 2 | 2 3 7 · 6 | 5 · (67776 | 5) i |

娘 我却 心欲 碎 抱儿 悲 啼。 儿

3 5 5 | 7 2 6 7 6 | 5 (653) | 7 2 i | 5 6 i (1232) | 1) i | 3 5 5 | 5 2 7 6 |

的父 见此 情 与娘我 商议， 才 命儿书斋

5 (5652) | 3 5 2 | 0 7 6 | 5 5 5 | 0 i 5 | 3 · 5 5 i | 5 (5653) | 5 i 5 3 |

内 赋词 吟 诗。娘怕 你 惹是生 非 常教

i · 0 (3532 | 1) i 5 | i 7 6 5 (56 | 5) 2 5 | 7 7 6 | 3 3 5 | 5 6 7 6 | 5 6 2 |

你， 男 子汉 要 立志 功垂 社 稷。只

7 6 5 | i 5 | 5 (5653) | i 7 | 2 7 | 0 3 | 5 2 | i 7 | 2 5 | 3 2 |

说 你 近日 来 安份 守己， 谁 叫你 闯下 大祸 打死

再渐快

2 2 | 5 (5 6i | 5) 2 | i 7 | 2 i | 5 | i 7 | 2 i | 0 3 | 5 2 | 5 3 2 |

太 师。 他 的女 坐西 宫 花言 巧语， 满 朝的 文和

稍渐慢 再稍慢

i | 5 2 | 2 7 | 5 (5 6i | 5) 3 | 5 2 | 3 5 | 2 | 2 7 | i 5 | 0 5 |

武 谁敢 惹 得？ 小 奴才 闯下 祸 如水 泼地， 娘

5 3 | 2 5 | 2 5 | 2 5 | 2 · 5 2 i | 6 3 5 | 2 · 5 | 2 · 0 | 5 5 3 | 2 5 i 6 | 5 |

纵有 千只 手（哎 哎哎 哎 哎哎哎 哎哎哎 哎 哎 哎）也难 收 起。

（中略）（5）5 2i 5 05 25 2 26 5 2.5
儿的父去征西未返朝里，

（留板）
6.i65 45i 654 4（中略）（4）22 252 i65 45
（哎 哎哎哎 哎哎哎）儿 啊！ 免得 娘

渐快（转紧三性板）
（中略）サ 5 2 5 3 2i 2i 7 - 2 2 i2i 765 5 53
为娘我 我我怎受 委

【紧三性】（♩＝180 紧打慢唱）
2i . i -（中略）5 7 7 7 7 2 i - 6 2 2 2 -
屈。 就算我儿你有理， 难道说打

（拨撩子）
7 - i 65 i 6 5 5i 5 -（中略）6 6 . 65 3 - 6 -
死 人 不 把 命 抵？ 不 怕 死

5 3 232 i7 65 i2 2 5 -（中略）6 5 5 54 3 5 2 i
来来来随娘上殿

i7 7i2 2 - 6 - i - 2 2 - 6 - 5 - 4 323 3 - 2
（啊） 去，（哎 哎

2 -（中略）5 65 543 2 5 - 3 2 i2 25 . 7 -
哎）要儿生要儿 死

（中略）35 532i2 2 - 5 3 2 53. 2i2 i -（下略）
全 看 我 父王的旨 意。

近年来内蒙古北路梆子唱腔的板式结构，一反传统的由慢渐快的规范，根据剧中人物的情感变化，形成了由快渐慢的新的板式连接方法。即仍循"不碰梆子"、"不倒木头"的规范，通过自然过渡由快渐慢的板式变化，艺人称之为"海水倒流"。例如：

【二性】 渐慢

（过 门 略）1/4 0 1 | 1 5 | 5 5 | 5 3 | 3 2 | 2 1 | 1 6 | 5 3 |

一 二 三

再渐慢 再慢 快一倍【夹板】 渐慢

2 2 6 | 5 (55 | 36 5 | 176765 | 356561 | 2/4 5) 2 5 | 0 5 3 3 2 | 1 2 3 2 6 5 |

四五 六（哎咳咳）七 八

（快三眼）快一倍

4/4 0 5 6 5 4 3 2 | 1 - ( 1 1 | 1 1 2 3 3 2 1 · 2 1 6 |

九（咳 咳咳 咳咳） 十，

渐慢【平板】

1 1 2 3 3 2 · 3 2 3 2 1 | 6 61 6161 2 31 2 3532 | 1 · 2 3 2 1 ) 5 5 3 2 · 3 2 6 |

十（咳 哎 咳咳咳）

5 - 6 · 1 2 5 2 1 7 6 | 5 - 2 3 5 2 3 | 2 1 7 6 5 (3323 5) |

九 八（咳咳咳 咳咳咳咳） 七 六 五 （哎咳咳咳 咳）

2 2 5 1 2 5 3 2 · 5 | 2 1 2 · 5 2 1 6 1 2 5 2 1 7 6 | 5 - （下 略）

四三 二 一。（咳 咳咳 咳 咳咳咳 咳咳咳咳 咳咳咳咳 哎）

〔紧三性〕衔接〔三性〕，通过〔紧打慢唱〕由伴奏渐慢进入。例如：

选自《三哭殿》银屏公主唱段
（田万英演唱）

【紧三性】（♩＝180—188）

（前 略）1/4 0 2 | 2 2 | 2 | 1 | 7 | 2 | 1 | 0 1 | 1 1 | 1 | 1 |

上 的 殿 来 不 下 跪， 气 得 为 娘

1 | 2 | 5 | 0 1 | 1 1 | 1 | 1 | 1 | 5 | 1 | 廿 2 1 2

双目黑。儿叩头来娘赔罪，但不知

（叫板） 渐慢 再渐慢 【三性】

1 1 5 5 - 7 6 5 5 2 - 1 - 3 - 3 - ( 3 3 3 4 3 4 | 1/4 5

儿皇爷依呀不依。奴才 （乙才乙才 仓

（♩=85—90）

6 | 6 5 | 5 1 | 6 . 5 | 6 1 | 5 | 5 1 | 6 . 5 | 6 1 | 5 ) | 0 2 | 2 2 |

才 才仓 乙才 仓.才 乙才 仓） 秦英

1 | 7 6 | 7 | 7 2 | 7 | 0 1 | 5 1 | 5 4 | 5 | 7 . 6 | 1 2 | 5 |

儿啊休发刁，发刁的人儿刁不自老。

0 2 | 1 2 | 1 | 5 | 1 | 5 3 | 1 | 0 1 | 5 1 | 5 | 5 | 7 |

娘不见刁人受富贵，娘常见刁人坐

2 3 | 5 | 0 5 | 5 5 | 2 | 5 | 2 . 3 | 2 5 | 1 | ( 6 . 1 | 5 6 | 1 ) |

狱牢。为君的发刁臣不把他保，

0 2 | 1 2 | 6 1 | 5 | 1 | 5 | 5 | 0 2 | 1 2 | 7 | 5 | 2 3 |

为臣的发刁吃钢刀。庶民人发刁犯

【紧打慢唱】

2 5 | 1 | 廿 3 2 2 6 - 2 5 . 5 5 5 3 2 - 5 3 2 1 2

律条，小奴才儿发刁你的命不

1 - ( 7 6 5 - 6 | 1/4 5 | 6 5 | 5 1 | 6 . 5 | 6 1 | 5 | 5 . 1 |

保。（仓 才 才仓 乙才 仓.才 乙才 仓）

【二性大切板】稍渐慢

6·5 | 6i | 5) 02 | 2i | 7 | 02 | 52 | 7 | 55 | 02 | 5 |

小 奴 才 上 殿 来 不参 皇 驾，

06 | 55 | 32 | i i | 55 6 | 53 | 5653 | 322 6 | 5 | 5 ‖

真 来是 小孩 子（他）不懂（得）国 法。

早期“大北路”的〔老旦〕唱腔，旋律低回简略，多由男声演唱。中华人民共和国成立后，在内蒙古多以女声代替，腔体旋律亦多为青衣及须生唱腔糅合而成，与早期老旦唱腔全然不同。例如：

选自《三哭殿》皇后唱段
（白凤兰演唱）

【介板】

（过 门 略）廿 2 i i i i . 6 5 - 3 2 5 3 2 - ⋮ （中 略）5

听说万岁 把 外孙斩， 顾

4 3 3 2 3 2 - 3 3 5 2 i . (76 5 -) ⋮ （中 略）2i 765 i5

不得乘 凤辇 我步上金銮。 大皇 儿 莫悲

5 i7 251 ⋮ 5 4 3 3 6 3 -（仓）3 35 2 i - ⋮

伤 擦干 泪 眼， 为娘 在 斩 秦 英 他 难上 加 难。

（中 略）3 2 2 （拉 大 仓）2 3 3 2 - 3 - 6 3 3

大 皇 儿 随 娘上 金

【切板】

2 - ⋮ （锣 经 略） 2 2 i 7 6 2 6 5 - ‖

殿， 老 身 见 驾 把 礼 参。

“花腔”是北路梆子唱腔音乐的重要组成部分，它溶于基本腔之内连接使用。其中有专腔专用，也有依情选腔。“花腔”一般不单独使用，而是插入基本腔内，使唱腔

更富于感情色彩。“哭殿花腔”（也称“苦相思”），在北路梆子唱腔音乐中是唯一的多行当的“咬口”（轮唱）、齐唱的特殊“花腔”，传统上为《哭殿》一剧专用。起唱于〔平板〕下句中，腔结束后不能直接转入其它板腔，而是自切自收后另起其它板式过门，再行起唱。例如：

选自《三哭殿》唐王、皇后、詹妃、银屏公主唱段
（周焕宇、白凤兰、张凤莲、田万英演唱）

【倒板】

（过门略）2/4 2 26 | i · 7 | 64 32 | 1 - | 6 6i | 56 2i7 |

（唐唱）金 殿 上 哭哭 闹 闹 难 解 难

【哭殿花腔】 稍渐快 【快三眼】

6 - | （过 门 略） | 67 65 | 4/4 3 - 2 2 | 2 5 2 · 3 2 i |

分。 老 太 师，

稍慢

76 i 5 · i 65 | 432 5 6i 5643 | 2 - （过 门 略） |

稍渐快

（2 - ）6 6 | 6 5 3 3 | 3 7 6 6 | 6 i 5 5 | 5 65 6 3 |

（皇唱）御 外 孙，

3 - 3 · 5 32 | 1 · 2 3 · 5 | 2 - （过 门 略） | （2 - ） 6 6 |

（詹唱）老 爹

6 5 3 3 | 3 7 6 6 | 6 i 5 5 | 5 65 4 3 |

爹，

3 5 3 · 5 32 | 1 · 2 56 43 | 2 - （过 门 略） |

再稍快

（2 - ）5 2 | 5 2i i 7 | 7 i 5 5 | 5 i 4 - |

（银唱）秦 英 儿（呀 哈 咳 咳 咳 咳 咳 咳 咳）

4 - 3 32 | 1. 2 5 43 | 2 -（过门略）| (2 -) i i |
（哎呀哈 咳 咳 咳咳 咳） （唐唱）老太

5 - i 6i | 5 - 2. i | 5 - 2. i | 5 - 2. i |
师，（皇唱）御外 孙，（詹唱）老 爹 爹，（银唱）娘 的 儿（齐唱）难 得

5 - 3 32 | i - 35 32 | i - 35 32 | i 2 i 2 |
相 见。

i -（过门略）(i i i) | 2 - 3. 2 | i 2 5. 3 |
（哎 哎 哎 哎哎 哎 哎

2 5 23 2i | 7 6 i - | 2 5 23 2i | 7 6 i - |
哎 哎 哎哎 哎哎 哎哎哎 哎 哎 哎哎 哎哎 哎哎哎

渐慢

2 i 2 3 | 5 - 2 i | 6i 65 35 62 | 5 - - - |（下略）
哎哎哎哎 哎 哎哎）

〔二性〕之〔乙字苦相思〕添词演唱，传统中亦有，但以〔二性〕帽子甩腔起唱，立即快速“紧垛”后转〔乙字苦相思〕腔，却是少见。尤其在腔后〔留板〕散唱中，出现类似“苦音”腔风格的旋律，更为首见。例如：

选自《三哭殿》银屏公主唱段
（田万英演唱）

【二性】快速（帽子甩腔）

（前略）05 | 52 | 25 | 53 | 32 | 2i | i6 | 52 | i26 |
银 屏 女（咳 咳 咳 咳 咳哎 哎）

5 | 5 |（中略）02 | 25 | 7 | 2. i | 72 | 03 | 52 | 57 |
权 当 你 亲 生 一样，每 日里 进宫

【乙字苦相思】快速

去 三问 安 康。 儿我 跪殿 上， 哀告 叫姨

娘， 吃 了 这杯 酒， 福寿 又安 康， 九 州

四 海 万古 留 芳。 (哎 咳 哎 咳 哎 咳

哎 咳 哎 哎 哟） 我的 那

好 心 的 姨 娘。 （下 略）

“影调”又称“引子”，是花腔的一种，多以〔夹板〕或〔二性〕过门领起演唱，并以自身进入〔留板〕旋律后，经由过门转入其它板式唱腔。以〔夹板〕上句帽子腔后，在上句本句子中直接进“影调”，又在“影调”进行中直接入〔垛板〕腔，亦属少见。例如：

选自《三哭殿》詹妃唱段
（张凤莲演唱）

【夹板】（上句帽子腔）

（过 门 略） 银 屏 女 （哎哎 哎哎

哎哎 哎哎 哎哎哎 哎哎 哎 哎 哎 哎哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎哎

（影调）

5 · i 2i23 | 5（过门略）|（5）25 | 765 | 2 35 |

哎 哎 哎哎哎哎 哎）求 恩 赦 自省

25 65 | i ·（7 | 6756 i | i）2 | 3 2i | 25 2521 | 7 · 6 |

理 让， 皇姐她 为秦 英

56 i | i4 36 | 5 ·（4 | 36 5 | 5）6 | 7 65 | 67 65 |

俯 首 忧 伤。 见 此 情 真 叫

3 - | 5 6i | 65 43 | 2 ·（7 | 61 2 | 2）2 | 5 3 2i |

我 难 下 难 上， 杀 不 愿

【垛板】慢一倍

25 2521 | 7 - | 1/4 3 2 | i256 | 5（7776 | 5）i6 | i25 |

放不 愿 难 作 主 张。 我 若 是

（55653）（5653）

i76i | 5 · 5 | i7 | 25i | i 25 | 65 | i26i | 5 |

拜下 风 将 秦英 赦 放， 岂 不让 众 臣 民

（7776）稍快

35 2 | 2176 | 5 | 5）5 | 52 | 335 | 2 | i7 | 65 | 03 |

说 短 道 长。 知 情人 说我 是 宽宏 大量， 不

稍慢 稍快 【二性切板】

i76 | 535i | 5 · 0 | 66i | 332 | 1（中略）05 | 52 | i6 |

知情 反说 我 贪荣 求强。 老 爹爹 含冤

5·5 | 5 5 | 2 1 | 2 | 0 5 | 5 2 | 5 2 1 | 7 | 6 3 5 | 2 1 7 6 | 5 | 5 ‖

死 我 当仁 不 让，一 杯酒 怎洗 雪 杀父 冤 枉。

〔三倒板〕亦是“花腔”之一，传统上多在〔夹板〕上句帽子腔及转〔留板〕腔进入〔三倒腔〕。而在〔二性〕上句帽子甩腔领起，下句直接进入，其旋律为王玉山所传，又有所创新。例如：

选自《三哭殿》银屏公主唱段
（田万英演唱）

【二性】（上句帽子腔）

（过 门 略）$\frac{1}{4}$ 0 1 7 | 7 1 2 | 2 5 | 5 3 | 3 2 | 2 5 1 | 1 2 6 1 | 5 2 |

长 随 官

2 5 7 6 | 5 | （过 门 略）| 【三倒腔】0 2 | 5 5 2 | 2·1 | 5 1 | 1 | 1 | 1 3 3 |

你 看过那 皇 封 御酒，（哎咳

2 2 （0 3 3 | 2 2 ）| 0 3 3 | 2 2 | （0 3 3 | 2 2 | 2 ）2 | 2 |

咳咳）（大大 台台）（哎咳 咳咳）（大大 台台）（哎

2 | 2 5 | 1·6 | 5 |（2 3 2 6 | 5 ）1·6 | 5 |（2 3 2 6 | 5 ）|

哎 哎 咳 咳）（台台乙台 台）（哎 咳 咳）（台台乙台 台）

1·6 | 5 6 | 5 6 | 5 6 | 5 6 | 5 | 5 | （下 略）

（哎 咳 咳咳 咳 咳 咳咳 咳 咳 咳）

大大大 乙台 乙 台 乙 台 乙 台 乙大 大大大大）

〔滚白〕是北路梆子唱腔音乐中唯一不受唱词格律及节拍限制的专用哭腔，也是梆子腔中唯一不击梆子的唱腔。词格虽为长短句，但腔体旋律仍有上、下句之分及切板、转板之别。例如：

选自《哭长城》孟姜女唱段
（田万英演唱）

（上句帽子）

（过 门 略）2 1 7 6 6 1 6 5 5 — ⁝ 2 5 5 5 5 1 5 4 3 2 — ⁝

六 角 亭 我 叫一声 万 郎，

（上句帽子哭腔）

我那屈死的夫　夫　夫哇。

（过门略）

（上句本句子）

只说是　万里送

（下句子）

衣　见君面，又谁知你已被残害命丧九

（上句子）

泉。只说是白头偕老

（哭腔）

永眷恋，又谁知你抛我孟姜孤单、孤单单。

（过门略）

（上句子）

你可知为妻哭你　声儿惨，

（下句子）

你可知为妻哭你　泪水

（下句转板甩腔）

淹。　（唉）

夫　君。

（下　略）

北路梆子唱腔音乐，除基本腔和花腔外，还辅以部分杂腔，其中有昆曲、吹腔、民间小调等。如〔骂鸡〕这一民间小调，就是王玉山拿手的彩旦戏的专用曲调。此外还有〔小放牛〕、〔钉缸〕、〔南锣子〕、〔跌落金钱〕、〔风入松〕、〔耍娃子〕以及《古城会》和《回荆州》的〔吹腔〕等。这些杂腔或专戏专用，或专曲专用，已成为北路梆子唱腔音乐的有独特色彩的一部分。

北路梆子的唱腔音乐设计，一般使用“按板式”（选定板式腔体）、“定结构”（整体唱腔的起、承、转、合、留、切、倒、送，收腔、打过等）、“论起伏”（选定高潮点，布局旋律变化）、“明快慢”（节奏变化）等手法，过去多由演员、琴师和鼓师切磋完成。中华人民共和国成立后，内蒙古的专业剧团逐步有了专职或兼职的音乐设计，从事剧种音乐的改革和创新工作。特别是在场景音乐方面创新较多，填补了合唱、帮腔等方面的空白，对北路梆子剧种音乐的发展和提高起了推动作用。

伴奏音乐是北路梆子音乐的重要组成部分，素有“三分唱，七分拉”、“三成演，七分打”以及“一台锣鼓半台戏”等说法。此外，老一辈艺人还留下了“起之于头”（起板式，亮调高），“收之于尾”（送尾音，切板式），“句间打过”（上、下句后的大过门），“腔间衬垫”（小垫头），“助情于喜怒哀乐，掌轻重于缓急之中”等经验之谈。内蒙古北路梆子沿袭传统，对乐队伴奏要求极严。“坐正场”（也称“坐九龙口”）的鼓师，要“鼓楗有力”，“尺寸把关”，“手势清晰”，“肚肚宽”（掌握的戏多），“通唱腔”，“精牌仗”。要求鼓师“点眼就灵”，“要有进士的材地”。琴师则要“讲格络”（音准），“论弓法”，“掌尺寸”，“贴乱弹”，“耳灵、手捷、转得快，临场发挥看能耐”。过门音乐有严格的程式，如“起板过门”就有六、四、三的不同格式：〔平板〕、〔夹板〕为六板，〔三性〕、〔紧三性〕为四板，〔二性〕单起为六板或四板。又如“句间过门”四板，〔切板〕句尾两板。基本腔过门旋律具有稳定性，“花腔”一般均为“吃甚还甚”（即“还原补过”）。

北路梆子的曲牌分为“丝弦曲牌”、“唢呐曲牌”、“吹打曲牌”、“笙管曲牌”、“锣鼓干牌”

等。曲牌音乐用于伴奏，主要是作为场景音乐，配合演员的身段动作和剧中的规定情境。

由于在剧种流传递变的过程中，受到民族民间音乐的影响，形成了内蒙古北路梆子音乐的地区特色，除了唱腔音乐有"大北路"之称外，在过门音乐、曲牌音乐和锣经鼓套等方面也有明显的特点。有的曲牌为内蒙古的北路梆子所特有。例如：

## 紧　十　番

A＝1 $\frac{1}{4}$　　（丝弦曲牌）

0 i | 6765 | i 5 | i 5 | 6765 | 435 | 235 | 22 | 0 2 |

i · i | i i | 7 · 7 | 77 | 6765 | 6765 | 6765 | 446 | 52 |

4 4 | 05 | 2 | 3532 | 1 | 27 | 6 | 235 | 235 | 27 |

6 | 5 · 3 | 23 | 57 | 61 | 22 | 3532 | 1327 | 6 |

i 65 | 45 | i 65 | 4 5 | i 765 | i 765 | i 765 | 45 | 66 |

6 |: 5 5 | 2 | i i | 2 :| 6 7 6 5 | 4 6 | 5 ‖

## 柳　河　荫

A＝1 $\frac{4}{4}$　　（丝弦、笙道管用）

53 56 | i · 3 23 i 7 | 6 i 7 6 i 54 | 3 - 6 6 i |

5 · 6 i 7 6 · i | 54 3 · 7 65 | 35 21 3 - | 6 6 i 56 43 |

2 12 31 2 | 25 332 1 . 2 | 3 . 2 3 . 6 | 5 . 4 3 . 6 |

5 4 35 32 | 1 . 2 35 23 17 | 6 - 67 65 | 3 5 62 17 | 6 - ‖

## 五 声 佛

A =1 2/4 （笙管曲牌）

6 67 | 6 67 | 2 23 | 5 56 | 1 16 | 1 - | 3 53 |

23 26 | 2 - | 5 56 | 1 17 | 6.7 65 | 3 2 | 2 23 |

2 - | 25 32 | 1 - | 5.6 53 | 21 23 | 5 56 |

7 2 | 6 65 | 6 - | 2 23 | 5 56 | 1 16 | 1 - ‖

## 千 声 佛

A =1 2/4 （笙管曲牌）

54 32 | 13 2 | 23 12 | 56 53 | 23 21 | 61 2 |

25 32 | 13 27 | 62 76 | 53 6 | 6 2 | 23 76 |

5 . 3 | 23 5 | 65 6 | 07 65 | 32 17 | 63 5 | 07 65 |

25 32 | 13 27 | 63 5 | 5 6 . 7 | 2 53 | 2 53 |

23 27 | 6 2 | 23 76 | 5 66 | 76 323 | 5 - ‖

由女声合唱、唢呐伴奏的〔天地牌〕，是山陕梆子流传下来的古老曲牌。例如：

## 天 地 牌

A =1 2/4

0 | 0 1 65 | 1 32 | 0 5 6 | 16 1 | 01 65 | 1 61 |

（大大 比）掌 艮灯 满 面 红 光， 喜得是 对对

0 i 56 | 5 25 | 5 53 | 2 5 32 | 1 - | 0 6 56 | i. 6 | 5 - |
鸳 鸯。夫妻 双 双 入 洞 房， 好 一似 织 女

i 6i | 32 5 | 5 3 5 | 05 3 5 | i 6i | 06 56 | 5（下接全尾声略）
配 牛 郎。 青纱帐， 青纱帐， 对对 鸳 鸯。

内蒙古北路梆子的打击乐，历来就有着明显的地域流派特点，锣经（也称“家伙点”）有独特的套路。如早期“大北路”的锣经：

【平板七垂】 慢起渐快

（6 5 3 2
才……… 大都儿 仓 0大大 | 2/4 仓来 才来 | 4/4 仓来 才都儿 来才 乙大 |

1 7 6 5 3 6 52 | 1）
仓 大 大大 大大乙 | 台（下略）

【夹板七垂】 慢起渐快

（6 5 3 2 | 1 565 | 1）
才……… 0大大 仓 0大大 | 1/4 仓才 | 2/4 仓才 来才乙才 | 仓 乙大 | 台（下略）

【倒半月儿】

登 | 不拉 | 仓 | 才巴拉大 | 仓 仓 | 乙仓 | 乙才 | 乙仓 |

乙（i | 3 5 | 2 5 i | 6 5 3 5 | 1）（下 略）

【七寸子】

才 都儿 ……… 大 仓 大 仓才 仓才 仓才乙才 仓 来才乙才 仓

来才乙才　仓.才来才　乙才 乙　仓 才大　仓 ‖

【擂声】

大大 不拉. 仓仓 仓 才才 仓 仓 0大大 仓 0大大 仓才才 仓才 仓才 仓才 乙才 仓‖

1980 年，对打击乐进行了较大的变革，废弃了传统打击乐器，吸收了京剧打击乐乐器和部分锣经，对传统的鼓点锣经进行了改造，加强了打击乐烘托舞台气氛和配合表演身段的能力。例如：

【平板七垂】

サ 才.才才 才 …… 大都儿 仓 大大大大 仓才仓才 仓才顷仓 令才乙才 |

( 6 5 3532 | 1 7 6 5 3652 | 1 )

2/4 仓 . 八 才 台 才 乙 大 | 仓 大 大大 大大乙 | 台 （下略）

【夹板七垂】

サ 才 . 才才 才 …… 大都儿 仓 0 都 仓才仓才 仓 . 才顷仓 乙才乙才 |

( 5 6 5 | 1 6535 | 1 )

2/4 仓才 才 . 大 | 仓 大大乙大 | 台 （下 略）

【紧海底鱼】

大台 仓 才 仓 才 仓 . 才 顷 仓 乙 才 乙 仓 才 仓 ‖

【小五垂】

大 台 台 令台 乙个 大 台 ‖

内蒙古北路梆子乐队由“文场”和“武场”组成，旧时有“紧七慢八九正好”的说法。“文场”四人，“武场”五人，为正常编制。如遇七、八人，其中有的人要兼司他职。乐队所设乐器，“文场”有胡胡（板胡）、二弦、三弦、四弦、唢呐（兼）、短笛（兼），“武场”有板鼓（亦称细鼓或板）、马锣（手提式苏制工字锣）、水镲（铙钹）、手锣（亦称“一点圆”）、梆子（亦称“木头”）、软铰子、硬铰子、堂鼓、狗娃子，由五人兼奏。二十世纪五十年代后恢复剧种时，乐队编制扩至十五人至十七人，讲究“双梁双栓”（即鼓师、琴师均为二人）。“文场”添设了二胡、大提琴、笙、管子、海笛、月琴，及自制的土黑管。土黑管用海笛小喇叭做管头，圆竹开孔为身，管子哨片吹奏，音色低沉灰暗，用于反面人物唱腔伴奏及少量场景音乐。“武场”增设了大花盆鼓、战鼓、二锣子、撞铃、南梆子、磬以及京剧用的锣、铙钹、手锣。乐队传统上使用工尺谱和文字谱（打击乐），直至五十年代初期老艺人仍以此授徒。后来随着新一代演奏员的成长，乐队逐渐改用简谱。

锣经字谱是传承口头念法的记录，字谱的具体涵义是：

1. 鼓板：

**大**　　右手单楗击。

**巴**　　左手单楗击。

**八**　　双楗齐击。

**登**　　右手单楗轻击。

**不拉**　　先左后右楗击。

**扎拉**　　双楗轻压鼓心。

**乙**　　有时表示楗击鼓边；锣经中多为休止的意思。

**嘟儿**　　又称“小挫儿”，双楗快速滚奏。

**嘟儿 或都儿**　　又称“长挫儿”，双楗快速滚奏，无限延长。

**比或衣**　　手板嗑击。

2. 锣鼓铜器：

**仓**　　锣、铙钹、手锣齐击。

**顷**　　锣、铙钹、手锣轻齐击。

**光**　　锣单击。

**才**　　铙钹单击或与手锣齐击。

**台**　　手锣单击。

**来令**　　手锣轻击。

**皮或乙**　　铰子单击。

**咚**　　堂鼓、戦鼓击奏。

**咚咙**　　堂鼓、戦鼓先右后左轮奏。

**嘟咙～～～～**　　无限快速滚奏。

**中路梆子音乐**　内蒙古的中路梆子(即晋剧),是于二十世纪三十年代中叶,经晋商将丁果仙、盖天红、毛毛旦、筱桂桃等名伶在百代公司灌制的唱片带入后,才逐渐在内蒙古的中、西部地区流传开来的。目前内蒙古的专业和业余戏曲剧团,以演唱中路梆子者为多。并已成为蒙、汉族人民所喜闻乐见的剧种之一。中路梆子在内蒙古始称"下路调",以与先期形成和流布的"上路调"(北路梆子)相区别。后又称中路调、山西梆子、中路梆子等,1949年以后随山西定名改称晋剧。中路梆子于山西形成后流入"西口",在内蒙古经过五十多年的发展,因为受到地域文化和民风习俗的影响;特别是初期多由本地"上路调"演员演唱,在音乐上形成了中、北两路声腔相融合的特点。老艺人说,中路梆子在内蒙古开始流行时,唱腔是"二圪搅",与"上路调"相比"只是换了个大壳子(呼胡),挂起了大吊锣(马锣)",演员"先会个〔留板〕哪呀哈,其它腔会一句,不会一句"。"拉的是对一下,不对一个","打的尽是上路点,唱的还是上路的戏"等等。以后几代演员虽已接受了中路梆子的熏陶,但受北路梆子的影响仍是较深的。过去东口(张家口)的艺人称西口(呼和浩特、包头)的中路梆子为"西大路",表明其已形成了鲜明的地方特色。

中路梆子的语言音韵承袭了山陕梆子蒲白风格,但后来逐渐糅进了晋中一带的方言音韵,形成了本剧种特有的语言音韵特点,内蒙古的老艺人称之为"太原味儿"和"糊涂害(意搅在一起)味儿"。而内蒙古中路梆子音乐的语言音韵,远比此复杂得多。首先,"上路调"演员改唱"下路调",使用的仍然是"上路调"的蒲白。但是这种蒲白由于受到当地方言的影响,形成了"阴、阳、上、去、入"五个声调,比传统蒲白多一个"入"声。中路梆子的语言音韵与蒲白不尽相同,而再由过去唱"上路调"的演员来唱,自然相去更远。其次,一些由晋中来内蒙古落籍的中路梆子艺人,多在家乡受过科班训练,其语言音韵较为标准,内蒙古本地的中路梆子演员虽竭力模仿,但终因囿于当地方言的影响,学得似是而非。内蒙古有的中路梆子演员原为河北梆子或京剧演员,有的科班和剧团请京剧演员教身段武功或者当导演,这就使得内蒙古的中路梆子在语言音韵上又糅进了"京梆子味儿"和"京剧味儿"。特别是六十年代中期以后,大量现代戏的上演,既有晋白或普通话上晋韵,也有味道十足的本地方言土语。各地剧团各行其是,有时同一个剧团或同一台戏也不尽统一。因此,内蒙古的中路梆子的语言音韵,极难测定其标准的声韵调型和调值。经过五十余年的发展,虽然也不乏具有内蒙古特点的中路梆子音韵声调,但终未形成规范,仍处于繁杂纷呈的状态。就近年中、青年演员的演出实践来看,逐渐趋于普通话上晋韵的发展方向。

内蒙古的中路梆子唱腔音乐形成其鲜明的地方特色,大约经过了三个发展阶段:

一、早期演唱中路梆子者,多由"上路调"改唱,形成"下路伴奏上路腔"的特点。女演员宋玉芬(三女红)原来是唱北路梆子须生的,改唱中路梆子后,其唱腔基本上仍保留了"上

路调"的原貌，与"下路调"的伴奏相配合，形成了一种独特的风格。例如：

选自《二堂献杯》田云山唱段
（宋玉芬演唱）

【二性】

中快　稍渐慢　中慢

$\frac{1}{4}$

渔　家　女　在二　堂

细讲　一　遍，　果　然　是　小　奴才（他）

惹　下　祸（哪）端。　我　命他（的）南学

把（的）书　看，（哀也）读　书　了　我　命　他　游

龟（的）山。　卢　公子（你）打伤（哎哀）卖（那）鱼　汉，　儿（也）

抱　打　不　平（那）惹下　祸（的）　端。（哀）　怕（那）打（的）

官司　躲　了（所）难，　儿（衣）逃　走　连　累　了（我）

(5761 |

3322 | 06·1 | 5 | 5) 2 | 325 | 17 | 676· | 55 6 |

父受 牵（的） 连。 昨 日里（那） 卢大 人 过来（他）

(61 | 5)

75 | 515 | 6765 | 525 | 765 | 3322 | 206·3 |

搜县， 他（的） 要 拿 七 品官（那） 要 把（呃） 案（的）

(5761 | (5761 |

55 | 5) 2 | 325 | 17 | 66· | 5·67 | 55 | 5) 15 |

结。 多 亏我（那） 口讲 （哀哀） 舌（那）又 辩， 只（那）

(5761 |

6765 | 025 | 765 | 3322 | 06·1 | 5 | 5) 2 | 325 |

说 得 卢 大人（他） 快（呃）快（呃） 回（的）还。 可 恨（了你）

(61 | 5)

17 | 66· | 73 | 06 | 545 | 5015 | 6765 | 525 |

他（那） 有 总督 （的） 权 限， 江（那） 夏 县 比

(5761 |

765 3322 | 06·2 | 5 55 | 5) 02 | 325 | 17 | 676· |

鸡卵（那）他（呃）比 泰（的） 山。（哀也） 那 鸡卵（那） 必然 是

(5761 | (61 | 5)

556 | 13 | 5 | 5) 15 | 6765 | 525 | 7·6 | 3322 |

一撞（那）就 烂， 像（那） 乳 鸡 也 敢（那）碰（呃）

渐快

泰（的）山。（哀）　我　指了（那）我　的　人　正　然　查　断，　忽

然间（那）小田　民　禀报（噢）一　番。　他　也说　夫人

娘家　亲　来把　他看，　谁　想她　进二　堂　满口

衔　冤。　下　官（的）时来　运又　转，　偏

偏（的）遇　见（哟　哟哟）这　事（的）端。（哟　衣）

出　言　来　把　夫　人　一声　高

唤，　这　件　事

还　得　你　仔细

6 1 2 ) 3 2 5 - 5 i . 7 6 7 6 5 - | ( 下 略 )

谈 谈。

最初是“下路伴奏上路腔”，后来演员逐步适应了中路梆子唱腔旋律的句式结构，但在发声、行腔、润腔、吐字和音韵声调上，仍然是“上路调”的味道。粗犷简洁，朴实无华。如须生冯金泉（十六红）由以真假声混合演唱“上路调”，转而以真声演唱“下路调”，融两路唱腔于一体，节奏变化上仍具有“上路调”高昂激越的特点。例如：

选自《四郎探母》杨延辉唱段
（冯金泉演唱）

【三倒腔】

（前 略）1/4 0 i | 0 5 | 0 3 | 0 2 | 2 i | i i | 7 6 | 5 | （中 略）|

二 贤 妹（哎 哎 哎 哎哎 哎）

0 2 | 2 2 | 2 · i | i · 2 | i i | i i i | 5 3 i | i 2 i 2 | 7 6 i |

搀 老娘 待 兄 一 头 三拜、三头 九 拜、一拜一拜 将娘

0 i | i 6 5 | 4 · 5 | 6 5 2 | （中 略）| 0 3 | 0 3 | 0 3 |

拜，（咳咳咳 咳 咳 咳 咳咳） 拜，（哎 哎

0 3 3 5 | 6 | 3 5 3 2 | i | i 2 7 6 | 5 | 3 · 6 | 5 6 | 5 |

哎 咳 咳 哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎哎 哎）

【慢板】

5 | 5 | （中 略）| 4/4 ( 1 - ) i · 7 6 5 | 3 3 · 2 2 3 2 | i - 3 3 2 |

儿 千 拜 万 拜

i 7 6 5 ( 6763 5652 ) | 2 2 2 i 7 6 i | i i i 3 5 7 6 |

理 当 应

(慢一倍) 稍快

5 · 0 56 i | i 3 22 6 | i –（中 略）|（1 –）33 · 65 |

该。（哎咳 咳 咳 哎哎 哎 咳） 可 恨

再稍快 稍慢

3 – 2 · 5 33 | 22 i76 5 267 | 5 –（中 略）|

（哎 咳 哎哎 哎哎 哎哎 哎 哎哎 哎）

中速稍快

（5 –）32 3 | 3 32 i7 65 | 22 i76 5（65 42 |

失 落 在 番

5）33 25 6 | i –（中 略）|（1 –）i7 65 | 33 3 25 32 |

邦 外， 每 日 里

i – i 35 | 76 5（63 52）| 33 35 32 i | i·2 3 3 25 i6 2 |

把 老 娘 常挂（哇哇）心 怀。（哎 咳 哎 咳 哎咳 哎哎 咳

渐快 【夹板】 慢一倍

5 –（中 略）|（5 –）22 i76 | 5 – 2 2 | 2/4 2 3 · 2 |

哎） 儿 想 娘

中快

i76 5 |（中 略）|（5）33 | 32（232）| 3 22 | 0 7 7 |

把我 的 心 想

2（中 略）|（2）3 | 0 3 2 | ii6 3 |（34 3）| 7 52 | 0 i 7 · 6 |

坏， 恨 不 得 插双 翅 飞 回 来。

5（中 略）|（5）i | 76 5 | 57 66 | 3.2 1 |（中 略）
萧太后

（1）22 | 0 i . | i ii | 02 7i | i（中 略）|（1）35 |
扬言她仁四海，流

【二性】慢一倍再渐快

1/4 65 | 03 | 3i | ii | i76 | 5 |（中 略）| 02 | 22 |
落在他国招裙钗。在他国

ii | i0 | i7 | i | 07 | ii | 2i | ii | i76 | 5 |（中 略）|
招亲十五载，每日起花开心不开。

02 | 72 | 22 | 20 | 7i | i | i |（中 略）| 05 | 6 | 55 |
那一日痛哭公主在，她在宫下

5.0 | i | 05 | 5 | 0i | ii | ii | i.0 | i.6 | i | 02 |
探心怀。儿把心腹讲得快，公

22 | 2i | ii | 76 | 5 |（中 略）02 | 22 | i2 | ii |
主银安盗令来。多亏了贤德公主

【留板】

ii | 0i | 0i | 0i | 03 | 33 | 12 |（2.1 | 62）|
盗令快，儿巧装

サ i 7 6 5 . 6 5 . 3 5 –（下 略）
改扮探娘来。

“上路调”与“下路调”曾长时间在呼和浩特和包头同台演出，促进了相互间的借鉴交流。中华人民共和国成立后，中路和北路演员时有互为转唱，就是在中青年演员中也常有这种情况。比起山西的中路梆子，内蒙古的中路梆子唱腔更加粗犷、高昂、激越。原因之一是“下路调”唱腔已吸收了“上路调”的某些唱腔旋律和行腔方法；原因之二是“上路调”的唱腔旋律，也常常插入“下路调”的唱腔之中。在“下路调”生腔里插入“上路调”旋律，常见的用法例如：

（上路调旋律——

【夹板】（上句）

2/4 （5 52 | 6765 6535 | 2532 5761 | 5 67 6532 | 1 ）i i |

一

i76 55 | 5 55 | 543 22 | 2 36 | 43 22 | 03 22 |

二 三

03 2 | 2 - | 2 3.2 | i76 567 | 55 65672 |

55.（5 57 | 6535 6756 | i2i7 6756 | i2i2 i276 |

5 ）55 | 0 23 | i7 675 | 0 72 | i （下 略）

四五 六 七 八 九 十，

内蒙古中路梆子旦腔中也有这种特点。例如：

选自《二堂献杯》田夫人唱段
（陈怀智记谱）

【夹板】中快

（前 略）55 | 2.3 i7 | 65 232i | 5 27 | 65 （5652）|

我的 儿（咳 咳咳 咳咳 哎咳咳咳 咳）为你 父

5.2 i2 | 25 2.i | 7 232i | 7 2765 | 4 27 | 65 i.5 |

身 遭 大难，（哎 哎 咳 咳 哎咳哎咳 咳 哎咳哎咳 咳 哎哎 哎哎 哎 咳

4 7i | 0 7 65 | 56i 5 | (5·6 52) | 5·6 52 | 0i 7·6 |

咳）你 不该 假投 亲 前来献冤。（哎哎咳

5 i5 | i 2321 | 5 26 | 65 (565) | 22 65 | 0i 65 |

咳）哭一 声（哎咳咳咳 咳）娇生 子 难 得 相

i ii | 7·6 54 | 45 3·2 | 1·2 543 | 2 (3432 |

见，要想 见（咳 咳咳 哎哎 咳 咳 咳 咳咳咳 咳）

渐快 慢一倍 稍渐快

1212 543 | 2) 5 | 5 7 6 | 5 (5·5 | 1/4 675 | 6765 |

除 非 是

（上路调旋律）

365 | 05 | 72 | i | i | i2 | 72 | 72 | 6·756 |

梦 里团 圆。 （哎 哎 哎 哎哎 哎 咳咳咳）

256 | 2176 | 5· (5 | 3535 | 6765 | 365) | （下 略）

我的 娇 儿 啊！

四十年代末至五十年代，在内蒙古中路梆子舞台上出现一批新演员。他们受“上路调”影响较少，受“下路调”熏染较深，其唱腔有别于“上路调”老艺人改唱“下路调”的味道，较为接近山西中路梆子的正统风格。但是因为语言音韵的差异，以及受到内蒙古地域辽阔，民风豪放粗犷的影响，唱腔风格又有新的发展与变化。如康翠玲的唱腔，在语言音韵上融进了呼和浩特方言的声调，又受到原为河北梆子演员的母亲（金玉玺）的影响，改变了“上路调”虚字衬腔过多的特点，以字行腔，声调归韵，

形成了朴实无华的旦腔特色。例如：

选自《二堂献杯》胡凤莲唱段
（康翠玲演唱）

【慢板】

（前　略）4/4 535 26 | 5 - 1·2 543 | 2·5 2521 725 2176 |
未　开　言

慢

5 2532 1765 35543326 | 5 -（中　略）| (5 -) 52 45 |
不　由

原速

5 325 1 1 765 | 525 176 2765 432 | 5 651 432 5 |
我　泪　流　满

稍慢　原速

2·5 32 7·2 65 | 251 27651 4·45 |（中略）| (4 -) 654 32 |
面，　老爷太太　呀！　听

3 - 36 54352 | 1 - 765 525 | 2176 5 (63 5652) |
民　女　将　当　初

121 765 5·632 1 | 1 564 3 2· 53 21 76 | 5 -（中　略）|
细说　一　番。

原速

(5 -) 525 765 | 2·5 176 5·152 5 | 5 3·521 7276 5·1 |
家　住　在

5153 2355 432 1 | 1 2·5 176 543 | 21 2355 432 1·5 |

原速

1 （中略）|（1-）52 45 | 5 532 i.2 765 | 2.5 i76 2765 4 |

武昌府长

稍渐快【夹板】慢一倍

（4）5.643 2.5 3526 | i（中略）|（1-）37 3 | 2/4 3 6 3 |

江岸，我的父

37 7 3 | 3（4 36）| 57 52 | 2i 76 | 5 535 | 653 22 |

叫胡彦排行为三。天不幸

2 535 | 26 5.i | 5（中略）|（5）232 | 25（5652）| 5.2 i7 |

（嗯）我的母早把命断，

02 2765 | 4（中略）（4）i5 | 06 i5 | 32 i76 | 5 - |（5.6 52）

撇下我父女们

53 52 | 2i 76 | 5 5 | 7 55 | 435 2326 | 5（中略）|

苦度饥寒。上无兄

（5）52 | 25 32 | i 765 | 556 532 | i（中略）|

下无弟孤身钗裙，

【二性垛板】慢一倍

（1）52 | 1/4 652 | 2i | 765 | i5i | i76 | 5 | 025 |（576i | 5）

所生下胡凤莲独伴爹爹。我

765 2i76 | 5 | 232i | i5i | i76 | 255 | 2i76 |（5652）（62 | i）

的你年迈人无的可办，每日里打次

鱼 流落 江 边。 老 爹 爹 他不 听 凤莲

相 劝， 一 心 想 卖 奇 鱼 去 到 龟 山。

龟 山 上 遇见 卢世 宽， 他 强 买

鲤 鱼 不 还 钱。 赛 虎 犬 将 我 父

十 指 咬 烂， 众 家 郎 打 我 父 四 十 皮

鞭。 多 亏 了 县 衙 田 少 爷， 他

一 在 中 间 添 了 拳。 一 拳

打 死 赛 虎 犬， 又 打 伤 家 郎 二

十员。只打得狂徒直冒汗，

才把我老爹爹救回鱼船，我

的父回船把命断，血淋淋尸首

稍渐快　再渐快

停在渔船。我站在渡口无计想，

因此上到二堂前来献冤。闻听得

稍渐慢

老爷居官更清廉，民女我要

再稍渐慢

报杀父冤。（中略）这是我冤

屈苦细讲一遍，

【留板】

（中略）请看我

(2327 | 61 2) | 0 5 | 5 7 6 | 5 | （中 略）廿 2 3 2 2 – – (2323 2327 612)

小 女 子 多 么

2 3 2 6 5 i . 2 i 7 6 5 6 7 5 5 5 – （下 略）

可 怜。

正旦又称青衣，是内蒙古中路梆子最重唱功的行当。内蒙古观众习惯于听正旦的大段唱腔，特别是“垛板”（又称“川板乱弹”），注重字清合韵，贴情传神。老百姓看戏时，闭眼击节，要听演员唱了多少个“动不动”和“你不该”等等。久而久之，内蒙古中路梆子正旦养成了演唱大段“垛板”的习惯，讲究以“口齿紧”、“咬字真”取胜。这一时期的任翠凤、郭秀云（筱金喜）等演员，其正旦唱腔颇有代表性。例如：

选自《秦香莲》秦香莲唱段

（任翠凤演唱）

【叫板】

（前 略）廿（5 –）2 – 5 . 6 3 2 2 3 2 i . 7 6765 5 –

相 爷 呀！

【介板】

（中 略）（5 –）5 2 2 5 7 i 7 6 5 i 6 5 – 3 2 5 6 5

只 要 相 爷 按 刑

2 – 5 3 6 5 . 5 3 3 2 – 6 5 – 2 i 2 3 2 5 i i . 7

律， 把 他的 罪 恶 当 面 提。

65 6765 6765 5 （中 略）2 5 2 5 . 6 5 i . 3 i 765

陈 世美 做此 事

6765 654 5 5 – 5 7 2 5 3 2 – | 1/4 2 3 | 2761 | 2 |

丧 天 害 理， （乙才 才才乙 仓）

慢板 【垛板】

63 | 5 . 5 | 5 2 | 1) 2 | 7 6 5 | i 6 i 2 | 5 (5652) | 5 3 5 |

抬 起头 睁开 眼 你 看

6 i 2 | 565. (5761) | 5) 2 i 2 | i 76 5 | i i 6 | 5i535 | (5652) | 2 765 |

我是 谁。 你 莫 要 佯佯 不睬 要诡

(1762
1 | 1) i5 | 76 5 | 232236 | 5 (5652) | 6i i767 | 5 (576i | 5) 2 |
计，听 我把（你的）罪恶事 实 说 端 的。曾

2517 | 2521 | 7 (7612) | 77i | 22 2i | 765 | ii | 76 5 |
不记你 原郡家 乡 读书 际，为 妻我 捧茶 递水

7323 | 2345 | 5 (576i | 5) 2 | i65 | 66565 | 5 (5652) | 232 |
侍 奉 你。 幸 喜得 皇主 开科

i.2i (2 | 1) 35 | 765 | i767 | 5 (5652) | 5i65 | 0767 | 5 (576i | 5) 2 |
举，二 爹娘打发 你 去 求 魁。临

i76 | i7i2 | 5 (5652) | 236 5 | i (1762 | 1) 65 | i765 | 2376 | 5 (5652) |
起身 为妻怎 样 嘱托（的）你，你 有 官无有 官

2i2765 | 02i2 | 5 (576i | 5) 25 | i2i765 | ii | 5i45 | 5 (5652) |
早把 家 回。你 强 盗 未曾 开言

ii35 | 5ii | i35 | 6765 | 2i76 | 5 (5652) | 52 65 | i (1762 | 1) 25 |
流痛 泪，你 也 说 若还得 中 升 荣 贵，要

27 | 765 | 5i5 | (5652) | 53521 | 23767 | 5 (576i | 5) 23 |
把咱 居 家 人 等 带到 京 里。自

2765 | i626 | 5 (5652) | 265 | i (1 62 | 1) 35 | 765 | i276 | 5 (5652) |
从你 强盗 去科 举，只 见你 走 来

5765 | 0212 | (5761) 5 | 5) 23 | 2765 | 6565 | (5652) |

不 见 回。 儿 女们 不过 是

265 | (1762) 1 | 1) 2 | 521 | 2121 | 765 | 77 | 71 212 | (5761) 5 |

三五 岁，你 却将这 居家 老少 依 靠 谁？

5) 23 | 2165 | 6565 | (5652) 5 | 265 | (1762) 1 | 1) 35 | 6765 |

二 爹娘 想你 眼含 泪，为 妻 我

2756 | (5652) 5 | 23217 | 07 | (5761) 5 | 5) 1 | 135 5 | 7.255 | (5652) 5 |

终朝每 日 盼 你 回。 谁想起（那）原郡家乡

7112 | (62) 71 | 1) 35 | 765 | 2776 | (5652) 5 | 5532 | 21767 | (5761) 5 | 5) 2 |

荒旱 起，可 怜把 二老饿 死，人人 叹 息。 大

176 | 7675 | (5652) 5 | 265 | (1762) 1 | 1) 76 | 265 | 1.276 | (5652) 5 |

户 人家 卖房 地，小户 人 家

12765 | 05232 | (5761) 5 | 5) 52 | 1765 | 12761 | (5652) 5 | 2765 |

卖 儿 女。 咱 家 中无有 积蓄

257 | 7 35 | 765 | 2521 | 7.276 | 12765 | 05212 | (5761) 5 | 5) 1 |

细米，无 银钱 买棺 板，无有 寿 衣。 为

妻我 怎能舍 得 咱的儿 女， 头 上 的 青

丝 剪 下 去。 手 拿 我 青 丝（儿）到 大街上

卖， 卖 青 丝 才换 来 两 领 芦 席。 你 强 盗

在 这京 城 把 高 官 居， 你 的 爹 娘 死 后 只落

下 两 领 芦 席。 我 有 心在 原郡家 乡 我 等 一 等

你， 可 怜 我 母子 们 常 忍 饥。 无

奈 何 带 上 儿 女 进京来找 你， 张 元 龙 店 房

里 去 投 宿。 张 元 龙 对 我 把

实话 提 他 言 说 强盗 招为 驸 马 在

宫 里。 我 母子 来到宫 门 相 认 你，

你 不 该 上 用 拳 打 下 又 足 踢。 我 只 说

见你强 盗 我 诉一诉 委 屈， 又 谁知(你是)忘 恩

负 义(的) 贼。 你 不 念 咱夫 妻 结发 恩 义，

你 不 念 咱的 那 骨肉 儿 女。 你

强 盗 拳 打 脚 踢 也不 怪你， 念 只 念 从小夫

妻 我也能 担 待 的。 陈 世美 做事 你把 良心

昧，你不该将我母子赶出京畿。

差韩琦扮就响马体，追杀我母子三

人在柳林地。韩琦的心事

被我哭碎，他自刎一刀死在庙里。

钢刀利刃手中(的)提，包相爷

堂上告下你。包相爷堂上把你

告，五款大罪你听仔细。

一告你欺天子瞒哄皇帝，你本是

后婚男子招贵婿。二告你得中

状元你不把祖祭，父母亲生不养死不

葬你是忤逆。三告你贪图富贵忘恩

负义，你不该抛弃你的结发妻。四

告你亚赛虎狼你施毒计，你不该杀妻

灭子嗣。五告你韩琦本是个好男子，

你强盗逼死他在庙里。常言

道那天高高不过父母亲的恩义

那地厚厚不过结发夫妻。那山高遮不了那原郡故里，那人亲亲不过自己儿女。

那羊羔为乳双膝跪地，那乌鸦反扑怕母鸡。你把那(个)孝悌忠信礼义廉耻八个字

全然忘记，你本是不忠不孝不仁不义贼呀贼(贼)是该杀该剐的贼。（中略）

这都是当年你犯刑律，陈世美不服往上回。（下略）

在这一时期除了正旦唱腔外，内蒙古中路梆子“女声男腔”的鬚生也较盛行。较有名气的演员有王静嫦(白果子红，也称老果子)、张玉林(十三红)、常艳春(八岁红)、冀素梅(小果子，又称小花女)、曹菊梅、武彩玲等。他们与唱“上路调”的老一辈演员同台，改变了由“上路调”改唱“下路调”的传统格局，其唱腔风格更为接近山西，唱腔旋律、句式结构等方

面已经完全中路化。但是，由于经常与老一辈演员配戏，向他们学戏，也不能不受到一些熏染，中路梆子唱腔具有了“西口味儿”。中路梆子的“女声男腔”在山西自丁果仙始，在内蒙古则以宋玉芬（三女红）为先。继宋玉芬之后，内蒙古唱髯生的女演员已脱离“下路伴奏上路腔”的窠臼，演唱风格起了极大变化。例如：

选自《貂蝉》王允唱段
（常艳春演唱）

【介板】

サ（ 1 - 4 - 6756 1761 5 5 5 2 6 5 3 6 5 - ） 2 - 3 2 7
汉 室 江

5 - 2 6 5 . 1 - 6 6 5 3 6 - 6 - 5 - 5 5.（中 略）
山 四 百 年， 朝 出 董 卓 狗 奸 贼。

7 . 7 1 7 6 5 2 7 6 5 6 5 - 3 - 2 . 7 2 -
那 一 日 梁 府 庆 功 宴，

【夹板七锤】

2/1（ 0 5 | 1 6 56 | 1 55 | 567 6 535 | 2 . 3 54 | 34 32 |
（ 才 - 才.大 | 仓大 才.大 仓 大乙大 | 台 ）

1）1 | 1 7 6 | 5 . 6 7 2 | 6 .（7）| 6 3 5 | 0 2 3 . 2 | 1（中 略）
可 怜把 张 文 兄 一 命 归 天。

（1）5 | 3 2 3 2 | 2 3 . 2 | 7 . 6 5 | 5（中 略）|（5）6 5 |
朝 董 卓 （啊 哈 啊） 逞淫

3 2（2 3 2）| 7 . 3 3 3 | 3（中 略）|（3）1 | 1 7 6 5 |
威 残 暴 无 德， 欺 天 子

（5 . 6 5652）
1 5 5 | 5 - | 5 2 5 | 5 2 3 2 | 1（中 略）|（1）2 | 【二性】慢一倍 1/4 7 7 |
杀 忠 良 祸 害 众 英。 我 有 心

(552)
2 76 | 5 | 335 | 765 | i | (中 略) | 02 | 765 | 07 | 75 | 723 |
和老 贼 争论 几 遍 又诚 恐 徒 争辩 于事

(5652)
2i76 | 5 | (中 略) | 0 i | 765 | 343 | 5 | 72 | 2i |
无 益。 回 府来 心烦 闷 又恼 又气，

07 | 765 | 07 | 076 | 3 | 52 | i6 | 5 | (中 略) |
想 不出 除 奸 计 心中 着 急。

07 | 72 | 2 | 07 | 73 | 2 | 32 | 65 | i | (中 略) |
借 月 光 信 步 游 后花 园 里，

0i | 7i | 02 | 25 | i | 5.i | i76 | 5 | (中 略) |
王 司徒 借 明 月 对 天 叹 息。

02 | 27 | 5 | 02 | 26 | 2 | 32 | 65 | i | (中 略) |
夜 已 深 万 籁 寂 回想 往 事，

0i | i3 | 332 | 12 | (2327 | 612) | 艹 5 6 5i
哭 一声 张 文

5 - 757 6 - i 53 5 5 5 - ( 下 略 )
兄 血 泪 沾 衣。 (欸 欸欸 欸 欸欸)

上例唱段“上路调”的痕迹明显减少，“下路调”的风格更加突出。在板式安排方面也有变化，突破了传统的“手锣穗”〔二性〕转“自切自倒”起〔慢板〕的格局，而变成了〔介板〕转〔夹板〕“七锤子”。

内蒙古的张玉玺（狮子黑）是“上路调”的著名花脸演员，素有“花脸泰斗”之誉。后改唱“下路调”，可惜没有留下音响资料。二十世纪四十年代末至五十年代，内蒙古又出现了杨胜鹏、崔吉先、三娃黑、玉眼黑、二八黑等一批中路梆子花脸演员。其中，杨胜鹏在内蒙古以及山西、张家口颇有影响。因为坐科时受过京剧教师的训练，唱腔稳健庄重，旋律舒展，极

少装饰音和滑音，从不使用“炸音”。例如：

选自《打金枝》郭子仪唱段
（杨胜鹏演唱）

【介板】

（前略） 廿 （5 -） 2 - 2 1 1 2 1 5 - 3 2 - 2

汾阳王 绑逆子 怒气冲

（快四股眼）渐快转

2 2.（中略）| 4/4 （1 -） 3 - | 2 - 2 - | 2 0 2 1 |

天， 骂 一 声 小郭

【夹板】 慢一倍

1 2 （2 3 2）| 2/4 2.5 1 | 1 6 1 | 5 - |（中略）|

暧 儿 该 死 的。

（5） 2 | 2 5 1 7 6 | 5（中略）|（5） 3 3 | 3 3 （34 3）|

曾 不 记 为王 我

2 2 2 | 2 2. | 2 - |（中略）|（2） 2 | 2 3 2 | 2 2 2 |

叮咛 于 你， 谁 叫你 进朝堂

2 （3 2）| 1 1 1 | 0 6 1 | 5（中略）|（5） 2 | 2 3 1.6 |

招惹 是 非。 曾 不（哇）记（嚇

5（中略）|（5） 3 3 | 3 3 （2）| 2 3 | 0 2 2 | 2（中略）|

嚇） 安禄 山 反唐 起 义，

（2） 2 | 0 1 1 | 2 1 1 |（1 2 1）| 1 1 | 0 6 1 | 5（中略）|

他 要夺 唐主爷 锦绣 社 稷。

（5） 1 | 5 1 6 1 | 5（中略）|（5） 1 1 | 1 3 （3 2）| 1 1 1 |

李 太 白（音bei） 他领 了 唐王

【二性】慢一倍

0 1̇ 1̇ | 1̇ （中 略） | （1） 2̇ | 1/4 2̇3 | 02̇ | 1̇1̇ | 1̇1̇ | 01̇ |

旨 意， 才 将了 为 王我 搬回 朝

5 |（中 略）| 02̇ | 1̇1̇ | 1̇1̇. | 3 | 1̇1̇ | 1̇1̇ | 1̇ |（中 略）|

里。 当 殿上 父领 了 唐主 旨 意，

02̇ | 1̇3 | 02̇ | 1̇1̇ | 1̇1̇ | 1̇1̇ | 5 |（中 略）| 01̇ | 1̇1̇ |

带 领着 众 三军 提前 发 兵。 两 军阵

76 | 6 | 76 | 66 | 6 |（中 略）| 02̇ | 1̇3 | 02̇ | 1̇1̇ |

父费 了 千条 妙 计， 才 斩来 安 禄山

1̇1̇ | 1̇1̇ | 5 | 03̇ | 2̇2̇ | 2̇2̇ | 3ᵛ | 2̇2̇ | 2̇2̇ | 2̇ |

儿的 首 级。 回 朝来 交旨 意 唐主 欢 喜，

（中 略）| 01̇ | 1̇1̇ | 02̇ | 1̇1̇ | 1̇1̇ | 05 | 5 | 02̇ |

当 殿里 唐 主爷 就把 官 提。 封

1̇1̇ 1̇1̇ | 3 | 1̇1̇ | 1̇1̇ | 1̇ | 01̇ | 1̇3 | 01̇ | 1̇2̇ |

为父 汾阳 王 人称 千 岁， 把 一个 金 枝

1̇ᵛ | 1̇1̇ | 1̇1̇ | 5 |（中 略）| 03̇ | 2̇2̇ | 2̇.2̇ | 3 | 2̇3 | 02̇ |

女 许儿 作 妻。 在 宫朝 哪一 件 不称 你

2̇ |（中 略）| 02̇ | 1̇1̇ | 02̇ | 1̇1̇ | 1̇1̇ | 1̇1̇ | 5 |

意， 谁 叫你 吃 酒醉 招惹 是 非。

（中 略）| 01̇ | 1̇1̇ | 1̇ | 01̇ | 1̇1̇ | 3 | 1̇3 | 01̇ | 1̇ |

打 金 枝 儿 犯 了 欺君 之 罪，

（中 略）｜ 廿 2 ii 776 - 6 · i i 5 - （下 略）

连 累父 年迈人 多 受委屈。

在其他剧目里，杨胜鹏还曾将京剧拖腔糅进中路梆子的〔花脸〕唱腔之中。如〔夹板〕上句的后半句：

（前 略）｜（5）2 3 3 2 ｜（2 3 2）｜ 3 2 2 ｜ 0 3 6 i ｜

四 五 六 七 八 九

2 - ｜ 2 5 ｜ 2 · 0 2 · i ｜ 2 （下 略）

十

内蒙古中路梆子生腔，已由"男声男腔"发展为男、女声生腔并呈的局面。其中较有代表性的男演员如陈宝山（十七生）、冯海明（七百生）等，女演员如鱼儿生、武仙梅、亢金锐、牛玉英等。其演唱风格，有的挺拔刚烈，有的柔和抒情。在唱腔的行当个性方面，虽然受到山西三儿生腔的影响，但又不是简单的照搬模仿。如李玉梅的唱腔，就少有三儿生腔的味道，而以在髯生腔中糅进旦腔，形成鲜明的唱腔个性。李玉梅在《祭祠》里的唱腔是〔紧流水一二三〕转接〔滚白〕、〔慢板〕、〔夹板〕、〔二性〕，又转回〔紧流水一二三〕。以这样的板式结构来抒发人物的情感，在内蒙古中路梆子的生腔中是很有代表性的。例如：

选自《祭祠》陈琳唱段
（李玉梅演唱）

【紧流水一二三】紧打慢唱

（前 略）廿 6 5 5 - 43 2 · 52 i7 656 6 5 -

见 灵 牌

（中 略）5 5 5 5 2 7 i 2 - 2 6 2 - i 7 656 6 56 53

不由 我 心酸 难 忍， 寇承 御

5 - （中 略）2 2 7 i - （中 略）5 6 5 · 4 3 2 2 i 7

寇宫 人 寇 珠 啊！

656 5 - （中 略）5 · 5 5 6 5 5 5 2 2 i - 65 54

想 起 了 以往 事 好 不 伤

43 32·2 1 - （滚白锣经略） 2̇1̇ 2̇ （仓） 1̇ 7 1̇ 2̇ -
情。

【滚白】

3̇2̇3̇2̇ 2̇3̇ 1̇7 6 5 6765 5 - （中略） 5̇ 2̇ 1̇7 65 1̇ 2̇·
在灵

1̇ - 5̇ - 2̇ 655 56 5 5· 4 3 2̇ - （仓） 1̇ -
堂 我哭一声寇 承御 寇

（仓） 2̇ （仓） 5 #4 5· 4 3 2̇ 1̇7 7 6 - 1̇5 4 5 -
宫 人，

（中略） 5̇5̇5̇ 65 43 2 - 2̇ 2̇1̇ 1̇ - 2̇ - 2̇ 1̇ 2̇
寇宫人 为宋室 心血 费 尽， 销金亭

7 7 5̇2̇ 1̇7 6 - 1̇ 1̇7 6 5·1̇ 2̇ 1̇ - 5·6 54 5 5·
禀 正义 营救 义 君。

6 565 6 54 3̇ 2̇ - 5̇2̇ 2̇ 1̇ 71̇ 2̇ - 2̇ 5̇ 2̇ 1̇
恨刘 妃用重 刑 将 你拷 问， 金杖落皮

5̇2̇2̇ 1̇7 76 6 5̇7 1̇76 5 1̇ 2̇ · 5̇ - 1̇ - 56
肉 绽 血染衣 襟。（啊）

554 3212· 565 5 4325 232 6·12 5·1̇ -

5̇7 1̇ 7 6 6 5 5 - 2̇ - 5̇ - 2̇3̇2̇ 1̇7 65 45
血染衣 衣 襟。

6 1 2 - 3 2 - ⁝ 5 2 2 5. 6 5 4 3 2 2 5 1 7 6 7 6

寇 宫 人

【慢板】 中慢

5 #4 5 1 5 6 5 4 5 5 - （【七 锤 】略） ⁝ 4/4 （1 - ） 3. 3 5 6 5 |

可 怜

7 3 . 3 - | 2 2 1 7 2 1 7 6 | 5 6 1 4 3 2 3 |

你

5 - （中 略） | （5 - ） 2 2 7 2 3. | 3 5. 2 1. 7 6 5 |

为 太 子

7 2 1 7 6 5 6 5 4 （2 | 5 ） 1 7 6 5 4 2 5 | 2 3. 5 2 1 7 6 5 |

触 槛 丧 命，

7 2 1 7 6 1 4 . 2 | （中 略） | （4 - | 5 . 5 4 3 2 |

寇 承 御 可

3 - 6 6 5 4 3 5 2 | 1 - 5. 3 2. 5 | 2 1 7 6 5 （6. 7 63 5652） |

怜 你 尽 忠 死

5 3. 5. 6 5 4 3 2 1 6 1 | 1 （2） 5. 3 5 2 1 7 6 5 1 7 6 | 5 - （中 略）

有 冤 难 申。

（5 - ） 5 3 2 7 6 5 | 2 2 1 7 6 5 3 6 | 6 1 7 6 5. 6 5 |

可 怜 你

5 5 5 5 4 3 2 1. 2 | 1 3 5 2 1 7 6 5 6 4 3 | 2 1 1 5 5 4 3 2 1. 2 |

1 (中 略) | (1 -) 352 23 | 3 5·2 1·7 65 | 72 176 5·5 4 (2 |
自 幼 儿 深 宫

渐慢【夹板】慢一倍

5) 1 43 23 | 5 - 3 3 | 2/4 0 6 5 | 3 6 3 | (34 36) |
院 进, 丧 九泉 也未 见

5 352 | 01 7·6 | 5 5 | 7 5 | 3·325 176 | 5 (中 略)
二 老双 亲。 你 爹 娘

(5) 251 | 765 (52) | 2·1 257 | 71 1765 | 4 (中 略)
年 高 迈 何 人 孝 敬,

渐快【二性】慢一倍 突快

(4) 5 | 176 5 | 1/4 02 | 365 | 25 | 176 | 5 | (中 略) 05 |
念 娇 儿 无 日 归 空倚 房门。 早

54 | 335 | 2 | 55 | 43 | 2 (中 略) 01 | 55 | 02 |
知晓 入宫 闱 还回 原 郡, 又 何如 在

再快 紧打慢唱【紧流水一二三】

05 | 5 | 22 | 76 | 5 | (中 略) 廿 35 2 - 352 72·
江 边 安然 为 民。 哭 寇 珠,

352 17 65 676 5 (中 略) 5 55 22 71 7 27
只 哭 得 咽喉 哽 哽。寇 承

2̇ i̇7 65 654 5̂ - ⁞ （中 略）2̇ 2̇ 1̂ - ⁞ （中 略）5̇.6̇ 4̇3̇ 2̂ - 2̇ i̇7 7

御 好宫人 好 宫 人，

656 5̂ - ⁞ （中 略） 5 5̇2̇ i̇7 2̂ - 3̇2̇ i̇7 6 5 676 6 - 5̂ - ⁞

但 愿你 魂灵 儿

（中 略）2̇ 5̇ i̇76 5̂ - 3̇5̇ 2̇.i̇ 2̇ i̇ . 7 676 5 5̂ - ⁞ （下 略）

早 早 超 生。

中华人民共和国成立后，内蒙古自治区新成长起来的中、青年演员与前辈艺人同台演出，聆听名家的传授指点，对传统唱腔音乐十分熟悉，有扎实的功底。他们的文化素质较高，能在继承传统的基础上，配合戏曲音乐工作者在排练新创剧目的过程中，对唱腔音乐从多方面进行改革和创新的尝试，使内蒙古中路梆子唱腔音乐的风格发生了新的变革。如五十年代中期的《嘎达梅林》一剧的唱腔，〔二性〕上句腔用于〔夹板〕，〔夹板〕直接衔以〔介板〕，这在传统唱腔中是没有的。同时，这突破了有唱必拉（伴奏）的传统，出现了"静唱"和"时伴时停"等新颖的演唱形式。例如：

选自《嘎达梅林》牡丹唱段
（康翠玲演唱）

【夹板】

2/4 （0 7 6 05 | 3076 5435 | 2. 3 5767 | 6767 6532 | 1 ） 3̇ 5̇ |
（扎） 时机

（23 2）
3̇2̇5̇ 2̇i̇76 | 5 6̇5̇ | 3̇2̇ 2̇ | 6̇5̇ 3̇5̇ | 06̇ 5̇4̇3̇ | 2̇ （2 23 |
紧 迫 不 能 待，

5435 2123 | 5 . 5 6765 | 3432 5761 | 5 ） 5̇ | 5̇ i̇ 7 | 5̇3̇ 5 |
留 下了 我 儿

（56 5）| 7 i̇ 2̇ | 2̇i̇ 76 | 5 （6756 | i̇ . 2̇ 76 | 5 6765 | 3532 6 1 |
怎能安 排？

(2323 | 27 61 | 【介板】(静唱)

5) 5 56 | 43 2 | 36 43 | 2 - | 2 0 | 20) サ 5 i .

有心 将儿 马上 带，(仓) 枪林

(进入伴奏)

7 63 5 - )0( 3 5 . 7 i . 7 65 6765 654 5 -

弹 雨 (白)他 他 (唱)躲 不 开。

(静唱) (进入伴奏)

(中略) 52 i 2176 5 - i 35 i.0 72 i 7 65 55. 656 5 - (中略)

有 心送 给 亲友 带，连累亲友 不应 该。

5 52 i7 656 5 - 552 53 23 2 - (仓 - 7 i 2 -)

有 心 抛儿 逃在 外，

2 i . 0 21 7 6 543 2 - 5 - (中略) 52 i 76 5 - i 54

狼吞 狗啃 谁来 爱。 虎 毒不 把 儿来

(静唱) (进入伴奏)

i . 0 )0( 2 i27 65 6 . 543 2 54 56 5 -

害，(白)为娘我…… 怎 肯舍下我 的 心肝 来。

(中略) 52 i 7 656 5 - 5 2 . 5 - (仓 6 . 5 42 5

左思右想 无其 奈，

6 . 5 42 5 5 5 - ) 57 323 72 5 i . 2 i765 6 5 -

只好 送儿你 早投 胎。

（中 略）2 1 76 5 1 35 1 · 0 ）0（ 30（仓）

我儿休 把 为娘 怪，（白）怨只怨王爷（唱）他

30 30 5333 3 3 - 36 3 · 5 2311 232 765 676 5 56 5 -

他 他 他他他 心 毒辣。

（中 略）5 53 5 72 2 - （中 略）21 77 21 12 5（下 略）

咬紧牙关枪一摆， 送儿早上望 乡 台。

在唱腔中糅入歌剧中优美的抒情旋律，增强人物的时代感，使曲调流畅，动听达意。这是移植剧目常用的设计唱腔的手法。例如：

选自《江姐》江姐唱段
（康翠玲演唱）

【夹板】

2/4（66 | 561 6532 | 2 · 3 54 | 34 3432 | 1）35 | 5435 2176 |

看长 江

（5643 23 5）5 - | 6 · 5 35 | 06 43 |（2327 6561）2 - | 2）1 | 03 7 |

战歌 抛起 千 层 浪， 望 山城

6765 35 6 |（6765 356）| 1 17 | 65 352 | 5656 726 |（5656 726）5 - |

红灯 闪 闪 雾 茫 茫。

5）1656 | 1 · 6 | 43 2 | 116 12 | 5 - |（5 · 0 5 · 0）|

一 颗 心 似 江 水 奔腾 激 荡，

6 · 7 65 |（3576 5）| 63 17 | 6 - | 116 12 |

乘 江 风 破 迷 雾 飞 向 远

3 · 3 | 335 726 | 5·656 726 | 5 （下 略）
方。

中路梆子传统唱腔中，没有京剧〔回龙〕的句式结构。在排演现代戏中，特别是在移植京剧现代戏时，吸收了“回龙”的句式结构形式，创造出内蒙古中路梆子的“回龙”腔。各地在运用手法上虽有音符、旋律走向的差异，句尾甩腔也不尽相同，但结构是一致的。例如：

选自《杜鹃山》柯湘唱段
（吉美兰演唱）

（前 略） $\frac{2}{4}$ 5552 50 | 15432 | 553 235 | 2176 5 |
洒热 血 求 解 放，生命 不 息 斗志 旺。

06 543 | 2·3 55 | 5 - | 5 - | 6 6 1 | 5·4 352 |
胸 膛间 浩 气 昂扬，

1 · 2 | 5·3 06 | 56 543 | 21 7652 | 5 - | （下 略）

又如：

选自《杜鹃山》柯湘唱段
（陈改梅演唱）

（前 略） $\frac{2}{4}$ 3·5 1 | 76 5 | 6·5 35 | 2·3 535 |
洒 热 血 求解 放，生 命 不息 斗 志 旺。

03 23 | 5·6 323 | 0 6 5435 | $\frac{4}{4}$ 2 - - - |
胸 膛间 浩 气 昂 扬，

2 05 36 56 32 | 102 35 21 76 | $\frac{2}{4}$ 55 336 | 5 - （下 略）

再如：

选自《杜鹃山》柯湘唱段
（田万英演唱）

（前　略）2/4 552 5 | 6543 20 | 2·i 765 | 2 i2 5 | 03 2 3 |

酒热　血　求解　放，生命不息斗志旺。胸臆间

5·6 323 | (3212) 35 | 6 - | 6 - | 656 0i | 5·4 352 |

浩　气　昂　扬，

i · 2 | 53 06 | 56 543 | 2i 7652 | 5 - |（下略）

中路梆子唱腔的传统板式、句式、节拍结构有严格的规范。七十年代以后，在现代戏的唱腔设计中均有不同程度的突破，其中尤以〔慢板〕及转板时句式的规范、板式衔接等有较大的变化。而且，虽然各地的具体手法不同，尚未形成规范，却成功地解决了在现代戏中运用传统唱腔所产生的冗长和拖沓的弊病。例如：

选自《杜鹃山》柯湘唱段
（陈艳秋演唱）

【慢板】

（前　略）サ（5 -） 2 435 2i 27 62 2 5 - | 4/4 5 3 6 5·4 352 |

家住　安　源　萍　水

(i·i i7 6765 6532 |　　　(17 6123 1)

i - - - | 1 -) 52 5 | 65 i - 0 | 525 2321 765 i |

头，　三　代　挖　煤　作

i 22 5356 2i7 26 | 5 - (5 · 6 52 | i7 6i 5762 i276 |

马　牛。

(5 -) 67 65 | 3 - 5361 5432 | (3·3 33) 3 - 536 5432 |

汗 水 流 尽 难 糊

(1·7 651 | 1) 1 - - 0 | 0 2 35 21 | 25 21 7·2 65 | 442 5·6 1·2 |

口， 地 狱 里 度 岁 月 不 识 冬

536 543 27235 2176 | 2/4 5 - | (56721761 | 5356 507 | 5 0 | 675 6532 | 1) 3 23 |

夏 与 春 秋。 闹 罢

5 - | 5 (643 2123 | 5) 3 5643 | (2321 612) 2 - | 6·5 33 | 06 5643 |

工 我 父 兄 怒 斥 工 头 英 勇 搏

2 - | 521 765 | 1171 20 | 55 5 | 7632 2176 | 5 (下 略)

斗， 壮 志 未 酬 遭 枪 杀 血 溅 荒 丘。

又如：

选自《曲折的婚礼》李生华唱段

（田万英演唱）

【慢板】

(前 略) 235 2176 | 1 5 · 1·2 654 | 3 - 352 1 |

乌 兰 号 多 曲 折

52 176 2765 435 | 2 536 54 352 | 1 - (中 略) |

来 之 不 易，

(1 -) 35 3532 | 161 176 235 2176 | 5 - 66 1 |

记 载 着 两 代 人 艰 难

5.6 43 2 - | 2 - 2123 5 | 3532 i7 6.i23 5i7 6 | 5 -（下 略）

足 迹。

有的唱腔在〔慢板〕旋律中，糅进了河北梆子某些音调。例如：

选自《龙江颂》江水英唱段

（陈改梅演唱）

【慢板】

（前 略）4/4 i.7 6 765 3 - | 405 2321 765 2.5 |

公 字 闸 往

（432 125）

i76 5 - 0 | i5i 5435 2 -（2.1 2356）| 2.5 2321 762 765 |

事 历 历 如 潮

25 61 25 6i | 4 - 56 5 43 20 | 2 52i 70i 2.5 232i |

翻 滚，

7.2 i765 52i 2765 | 405 62 65 4 - |（下 略）

花脸腔变革更为显著。如《杜鹃山》中雷刚的唱腔，改变了传统的“眼起板落”的规律，在“眼起”上出现“碰板”起唱，或板后抢唱，并糅进髯生腔的某些音韵，个别乐句出现变化重复。例如：

选自《杜鹃山》雷刚唱段

（刘永胜演唱）

【实板】

（前 略）2/4（23）| i 46 | 5 -（5672 i76i | 5）| 0776 | 66（676）|

见 伤 痕 往 事 历历

3.3 22 | 03 i76i | 2 -（2357 6543 | 2）| 0 2i | ii i | i.7 66 |

涌 上 心， 受苦 人 肩 上 压的

(6765 356) | 3 1 | 1 6 3 | 5 (6756 | 12 1276 | 5) 0 2 |

都是 豪 绅。 我

12 17 | 66 (675) | 5·6 43 | 2 7 7 | 6 0 | 6 0 |

良莠 不辨 是非含 混，错把亲 人

7 6 | 6 2 12 | 32 3 | 232 11 | 0 1 63 | (5765 65) 5 0 |

当仇 人，错把 亲人 当 仇 人。

02 12 | 1 1· | 7 6 | 6·7 | 6532 | 1·2 | 3 （中 略）|

说不尽心中 悔和 恨，

サ 2 1 1 7·6 3 1·7 6· 3 5 – 3 3 2 2·5 1 – （下 略）

原谅我眼不亮心不明 是个 糊涂 人。

中路梆子在创作和演出表现蒙古族人民生活的剧目过程中，融合了蒙古族音乐的素材。从创作实践来看，这种“融合”多用于场景音乐之中。在唱腔中，也有一些探索性的创作。如《三娘子》一剧，在〔慢板〕下句腔中，糅进蒙古族长调音型的旋律，使唱腔具有鲜明的民族特色。例如：

选自《三娘子》三娘子唱段
（陈改梅演唱）

【介板】

（前 略）サ 5 – 65 46 3 – 5 3 2· 32 3232

千 古 丰 州

1 – 2 5 2 1 2 5 2 1 7 65 432 512 5 –

（中 略）54 3 3 – 5·6 32 10 35 32 1 7 6 –

人 烟 稀，

(中 略) 4/4 (1 176) i·2 i765 | i - 256 5432 | 1 - 2 - |
毡 毛 寥 落 暮

235 3217 635 2176 | 03 56 i·7 | 6·i 23 5i3 |
云 低。 (啊 哈 嗬 咿)

2·3 5356 2i76 | 5 - (中 略) | (5 -) 53 656 |
稍快
怎 似

(5 06 i2)
3 - 55 i 543 | 2252 i76 55 5532i76 | 5 - 232i2 5 |
渐慢
这 楼 台

56i 432 i·2 765 | 525 232i 76i 2 | 2 66 536i 654 3 |
高 耸 在 云 霞 里,

2 - (中 略) | (2 -) 656 5432 | 3 - 65i 64352 |
碧 瓦

(6765 356)
i· 76 5·3 235 | 3217 6 - 0 | 52 5 43 2432 i |
红 墙 柳 依 依。

mp
i 2432 i·0 23i7 | 6·0 6356 i·235 23217263 | 5 - (中 略) |

(5 -) 6 6i 5356 | i· (35 2327 6756 | i06 56i2) 6·i 546 |
但 愿 得 从 此

【夹板】

3 － （中 略） | 2/4 （3 3612）| 5643 235 | 061 5432 | 1 · 2 |

后 罢兵戈 息烽 烟，

3253 2321 | 72765 | （中 略）|（5555）3 23 | 5 － |（5643 235）|

复贡 市 开新 篇， 但愿 得

3353 2 · 7 | 6156 1 | 33 53 2 · 7 | 61556 1 | 553 23 5 |

罢兵 戈 息烽 烟，复 贡 市 开新 篇，千里 草 原

渐慢

6432 1 | 1653 2321 | 72765 | 6 － | 5 6 | 5 － | 5 － |（下 略）

泛新 绿，雨后 青山 观虹 霓 观 虹 霓。

“帮腔伴唱”在早期内蒙古中路梆子唱腔音乐中是没有的，近年来随着演出现代戏或新编历史剧开始出现，多由唱腔设计者创作。“帮腔伴唱”一般用于幕前合唱或腔中伴唱，多以中路梆子唱腔音型、乐句发展而成。如移植剧目《江姐》，其“帮腔伴唱”就是将同名歌剧的主题歌“红梅赞”的音调糅进中路梆子的唱腔而写成的。例如：

选自《江姐》伴唱与江姐唱段

（康翠玲演唱）

【夹板】

2/4 （6666 | 5435 2 · 3 | 5 6532 | 1276 5 2 | 1 2 7 6 5）| 55 35 |

（扎）（伴唱）春蚕 到死

（1 · 2 7656 | 1 －）

5 · 3 2365 | 3 · 5 2765 | 1 － | 1 0 | 1 · 2 65 | 35 6154 |

丝 不 断， 留赠 他人 御 风

（3532 16 | 2354 3）

3 · 5 2354 | 3 － | 3 0 | 16 56 | 1 · 2 | 36 54 |

寒。 蜂儿 酿 就 百 花

3 - | 5·3 235 | 3 21 6 5 | 4·3 2432 | i· 35 | 2321 7276 |

蜜，只愿香甜满人间满人间满人

5 - ‖: ( 3523 55 :‖ 3523 5·6 | 7276 5 ) | i i7 65 | 3 - | 3 22 |

间。（江姐唱）一颗红心为劳苦

i i2 27 | 5·6 27 | 6 - | 5·5 35 | 2765 | i - | 36 53 |

大众求解放，粉身碎骨也心

25 726 | 5 - | 332 3 | 336 53 | 256 726 | 5 -（下略）

甘，为革命粉身碎骨也心甘。

又如该剧以〔二流水〕唱腔变化发展成的伴唱：

选自《江姐》伴唱唱段

（前【二流水】唱腔略） 2 - 5 - - - 0 | 2/4 ( 5·6 4 2 |

（啊 啊）(乙才 乙才 乙才 才 | 仓 才 乙才

5 -) | 2 2 | 5 - | 65 43 | 2 - | 2·i 7i | 2·5 | 21 76 |

仓）云水激，卷怒潮。风雷震，报春

5 | 1/4 0i | i2 | 76 | 5 | 0i | 7i | 2 | 4·5 | 2/4 6 - |

到。一人倒下万人起，燎原

2·2 i2 | 5 - | ( i 7 | 6 5 | 6·5 62 | 5 0 ) ‖

烈火照天烧。（仓 才 | 仓 才 仓 才 乙才 仓）

幕前的伴唱例如：

选自《曲折的婚礼》伴唱唱段

中快　朝气蓬勃地

（前　略）2/4（50）5 2 | 5 - | 5 6 1 | 5.4 3 5 | 2 . 3 |
春　风　（那个）吹　醒

5 #4 5 6 1 | 6 4 3 2 | 1 - | 1 - | 0 6 5 6 | 1 - | 1 7 | 6.5 1 3 |
塞　外　草，千　里　草

2 . 3 | 6.1 2 3 | 5 1 7 6 | 5 - | 5 -（中　略）| 2 . 3 |
原　吐　新　苗。今　日

1 7 6 5 | 4 2 4 5 | 6 - | 1 5 6 | 4 3 2 1 | 2 - |
推　广　乌　兰　号，推　广　乌　兰　号，

2 - | 0 6 5 6 | 4 . 3 2 5 | 1 - | 1 7 6 1 | 2 - | 2 0 2 3 |
硕　果　累　累

5 - | 5 . 3 | 5 #4 5 6 1 | 5 4 3 2 | 1 - | 1（2 4 5 |

6 2 2 4 5）| 6 5 6 | 2 - | 2 1 7 6 | 5 - | 5 - |（下　略）
在　明　朝。

“花腔”是中路梆子唱腔音乐中色彩性很强的组成部分，它与基本板式腔体融为一体，组成了体现剧种特色的唱腔音乐。“花腔”不能独立演唱，必须穿插于基本腔的板式之中。传统“花腔”的运用，有严格的规范，如只能穿插于〔倒板〕、〔慢板〕、〔夹板〕、〔二性〕几种板式之中。不同的“花腔”在衔接基本腔时都有一定的位置，以使“花腔”与基本腔融为一体，旋律流畅，起伏自然，丰富多彩。内蒙古中路梆子

唱腔中，经常能在舞台上听到的“花腔”有倒板腔、三花腔、正旦腔、四不像、十三咳、五花腔、走马腔、三倒腔、哭殿花腔、影调、刮地风、开门腔、上句花腔、下句花腔等。演唱这些“花腔”，有“二音子”行腔、“虚字哼腔”和“台词填充”三种演唱形式。“花腔”多为青衣、小旦使用，髯生、三花脸用得较少，彩旦根据剧情选用女声花腔，其它行当则以基本腔演唱。在唱腔音乐的改革中，“花腔”一般很少完整使用，多选其部分唱腔旋律或以其为素材融于唱腔旋律之中。例如：

选自《雪夜夺马》唱段
（康翠玲演唱）

【二性】（帽子腔）

（前　略）1/4 0 3 | 5 3 2 | 2 1 7 6 | 5 | (6435 | 1765 | 615) | 0 3 |
我 的 好妹 妹 你

5 3 2 | 5 3 | 2565 | 1·7 | 651 | 0 2 | 3 2 1 | 2321 | 76 5 |
可 别流 泪， 莫 叫 泪 珠 儿

(5·4 | 365)
7 2 3 | 7 1 2 | 5 | 5·0 | 0 6 | 1 76 | 6765 | 6 | 5 61 | 6543 |
把你的 □□ □。 要 论起 □□ □ □□ □

(2·7 | 61 2) (5·4 | 36 5)
2 | 2·0 | 0 1 | 1436 | 5 | 5·0 | 0 3 | 5 3 2 | 76 | 5 | (6765 |
□ 又 好 似 一 遍生 两遍 熟

(365) | 0 3·5 | 2 1 | 561 | 1 2 | 76 | 52 | 76 | 5（下　略）
□ □□ □□

杂腔是中路梆子独立使用的唱腔。有的专戏专用，如《功宴》、《草坡》、《嫁妹》、《古城会》、《大赐福》等剧，均以昆腔或杂腔演唱；有的专曲专用，如《芦花荡》、《一捧雪》、《斩十王》等剧，在特定情景下演唱专用杂腔。杂腔曲牌包括昆曲、吹腔、民间小调等，源自山陕梆子，或吸收于其它剧种。内蒙古中路梆子的杂腔并不多见，目前尚能听到的有《古城会》之〔吹腔〕，《回荆州》、《芦花荡》之〔银扭子〕，《一捧雪》之〔跌落金钱〕、《斩十王》之〔雁儿落〕，

以及常用的〔耍娃子〕和武戏的昆腔等。来自民间小调的〔钉缸〕、〔牧牛〕、〔骂鸡〕，因剧目久不上演已濒于失传。

内蒙古中路梆子初期多为原来的"上路调"演员改唱，伴奏所用的胡胡随之换成了"下路调"用的"大壳子"，手提上路工字锣也换成了吊锣（马锣）。乐器换了，但乐师对"下路调"的伴奏技艺却十分陌生，只得学一点用一点，会的用"下路调"，不会的用"上路调"，形成艺人们称之为"二圪搅"的状况。直至五十年代，一部分来自山西的中路梆子鼓师和琴师落籍内蒙古，本地的文武场才渐渐熟悉了中路梆子伴奏的要领，但演奏起来仍有"二圪搅"的痕迹。例如〔留板〕转〔倒板〕出现"二圪搅"的转法 1/4 0 7 6 | 5 7 7 6 | 5 5 6 | 5 5 2 | 2/4 7 2 i 7 6 | 5 5 5 2 | i 7 6 5 3 6 | 5 5· 5 |。此外，如〔二性留板〕转〔花梆子〕，仍沿用"上路调"〔浪生子〕。二十世纪六十年代以后，内蒙古中路梆子的伴奏趋于成熟，并有所改革和发展。因为经历这样一个衍化过程，形成了激越火爆、气氛强烈的风格。"上路调"之滑音、颤音、急弓繁弦等传统演奏特点，被融化到中路梆子唱腔伴奏之中。过门旋律亦有所变化，例如〔慢板〕过门中的起板过门：

4/4 (5 5 6 5 | 1 6 1 5 2 3 6 | 5·6 5 2 1·2 7 2 i 7 6 | 5·2 6 7 6 5 3 6 5 1 |
2 5 3 4 3 2 5 7 6 7 6 1 | 5·2 6 5 6 7 6 7 6 5 2 4 3 2 | 1· 2)；

上句帽子过门：

（悲哀情绪时用）
4/4 (5· 6 5 6 5 2 | i 7 6 6 7 5 6 7 6 7 | 2 5 6 5 2 5 2 5 1 3 2 1 | 7 2 i 6 2 i 6 2 7 6 | 5· 2)；

上句"i"字过门：

4/4 (i·i i 7 | 6 7 5·6 7 6 i | 5 6 5 4 5 6 7 6 5 | 2 5 7 6 5 3 2 | 1 -)；

下句"5"字过门：

（连毛过门起于腔尾）突快
4/4 (5 6 5 6 5 6 5 6 5 7 6 7 5 6 5 2 | i 2 i 7 6 5 6 7 5 6 5 2 i 2 7 6 | 5 7 6 5 3 4 3 4 3 4 3 2 3 |
3 突慢 3 0 3 4 3 2 i 3 4 3 2 渐慢 i 6 2 i 2 7 6 | 5 -)。

又如〔夹板〕过门中的起板过门：

2/4 ( 5 5 2 | 6 7 6 5 6 5 3 5 | 2 5 3 2 5 7 6 1 | 5 7 6 5 2 4 3 2 | 1 )；

上句帽子过门：

2/4 ( 557 | 6535 6752 | i 2321 | 723 2176 | 5 )；

上句"i"字过门：

2/4 ( ii7 | 6756 76i | 5·672 i765 | 3432 5762 | 1 )；

下句"5"字过门：

2/4 ( 556 | 7272 7276 | 5767 6765 | 3432 5761 | 5 )；

上句帽子过门：

2/4 ( 2525 | 2525 1212 | 1212 1276 | 5 )。

再如〔二性〕过门中的起板过门：

1/4 ( 05 | 63 | 5767 | 6532 | 1 )；

上句"i"字过门：

慢速起于腔尾

1/4 i ( 2i2i2i2 | i2i2i2i7 | 6676767 | 67521 | i )；

下句"5"字过门：

慢速用

1/4 ( 555 | 353535 | i76765 | 34365 | 5 )。

又如〔二流水〕的上句i字过门：

（连毛过门）

1/4 i ( 7 | 67 | 6 | 2i | i )。

再如：〔滚白〕全过门：

サ ( 5 · 2 i · 2 i2 i7 65 6765 26 5i i 4 - 6 55 65

432 12 55 25 21 6 12 5 2 i - 2 i2 i7 65 42

57 7 6 - 2 - 72 i7 65 36 6 5 - )。

基本腔的过门旋律，可在传统程式的基础上，依据人物的感情变化，改变旋律的走向，"调字"的疏密，弓法之单双或缓急，用以配合唱腔。"花腔"则普遍以"还原补过"为规范。

伴奏曲牌音乐主要用于配合演员的舞蹈身段，渲染特定的环境气氛。老艺人素有"无曲难成戏"的说法，掌握曲牌的多少是衡量琴师或鼓师艺术水准高低的重要尺码。中路梆子曲牌，分为丝弦牌子和唢呐牌子两大类，传统曲牌数量极多。内蒙古的中路梆子曲牌，除本剧种固有的以外，还吸收了"上路调"部分曲牌，如〔朝阳令〕、〔三花则〕、〔王子看书〕、〔苦伶仃〕、〔大救驾〕、〔柳河荫〕等。传统曲牌音乐在流传中多已失传。常用的传统曲牌也有较大变化，不仅在演奏上具有粗犷激越的风格，同时曲目的旋律和节拍也有变化。例如：

## 千 万 寿

（唢呐曲牌）

(亮 帽) サ 66i 3557 6 – (中 略) 4/4 中速 3 21 | 3 . 5 21 3 |
( 大 大得儿 )

稍渐快 3 5 2 3 | 5 . 6 3 2 | 1 1 – 2 | 1 – – – | 2/4 6 5 |
( 采 台

6 67 | 65 6 | 6 5 | 3 5 | 6 稍渐慢 67 | 65 43 | 2 – ‖
采 台 台 采 台 台 采 台 采 台 采.来 乙台 采 台 皮 )

又如：

## 龙 门 令

（唢呐曲牌）

(一) 2/4 ( 台 台 | 台 大大 ) 中速 55 | 65 3 | 3 2 1 | 23 1 | 13 23 |

13 21 | 35 21 | 1 3 2 | 1 65 | 3 稍渐慢 56 | i7 65 | 3 – |
( 采来 乙台 采 台 皮 )

（二）2/4 （大大）3 2 | 3 1 2 | 3 54 | 3 32 | 3 1 2 |

3 56 | 3 32 | 12 32 | 1 - ‖
（采来 乙台 采 台 皮）

内蒙古中路梆子的锣鼓经，在其流传过程中也经历了类似唱腔音乐的变化过程。早期由“上路调”转唱“下路调”时，吊的是“下路调”的马锣，打的是“上路调”的点，后来唱腔与伴奏才渐渐和谐起来。六十年代初，著名鼓师李海明对传统的“家伙点”，如〔起板〕锣经中的〔七锤子〕等进行了简化，这一成功的改革，流传于自治区内外。例如：

【四股眼七锤子】

（3 6 6 5 5 2 | 1 6 55 35 | 52 1）
才 ---- 才.大 | 4/4 仓 .大 才都儿 来才 乙大 | 仓 大 大乙大 | 台（下 略）

【四股眼带穗七锤子】

（65 52 | 1 6 55 35 | 52 1）
才…… 才.大 | 4/4 仓大 才大大 台才 才大大大 | 才仓 仓仓 才仓 仓仓 | 才仓 仓仓（下 略）

【夹板七锤子】

（5 | 1 565 | 1）
才……… 才.大 | 2/4 仓才 才 | 仓 大大 | 台（下 略）

【夹板带穗七锤子】

（5 | 1 565 | 1 5.5）
才 …… 才.大 | 2/4 仓才 才大大 | 仓 仓 | 才仓 仓 仓 |（下 略）

【二性带穗七锤子】

（6765 65 | 05 63 | 5 .2）
大 | 2/4 仓 才仓 | 才仓 才才 | 仓才 才 | 仓 仓 | 才仓 仓仓 | 仓仓 仓仓 |（下 略）

由于内蒙古早期中路梆子演员有由京剧演员改唱者，京剧的打击乐器及锣鼓经亦被吸收到乐队中，再加之历史上曾受“上路调”打击乐的影响，因此锣经鼓套有所变化，形成了独特的操作技巧与演奏风格。

内蒙古中路梆子的伴奏音乐，传统的曲牌音乐、过门音乐和锣鼓点多用于传统剧目。在新编历史剧和现代戏中，文场编制扩大，音响效果增强，多由音乐设计者在传统伴奏音乐的基础上进行改革和创新。

中路梆子音乐同其它单声腔剧种一样，调式虽含有徵调式、宫调式、商调式、角调式、羽调式，但唱腔音乐却是徵调式，偶有宫调式因素出现。曲牌音乐以徵调式为主，宫调式、商调式次之，角调式和羽调式极少。调高为“三眼调”（即唢呐第三孔音作上），相当于1＝G。早期在内蒙古曾有“二眼调”（即1＝A），以后废置，再未出现。中路梆子音乐音阶为清乐七声音阶（$\underset{\cdot}{5}$、$\underset{\cdot}{6}$、$\underset{\cdot}{7}$、1、2、3、4），其中两个半音（4、7）在传统演唱中有偏高或偏低现象。但这两个半音在传统演唱或伴奏中，已经形成本剧种音高稳定的调式色彩音。在配置有管弦乐队时，经过配器及和声的运用，这两个剧种色彩音逐渐消失，而成为标准半音音高。在没有管弦乐队的剧团，还是保持着调式色彩音的原有面貌。

内蒙古中路梆子乐队的文场和武场传统编制多为九人。文场有：胡胡、二弦、三弦、四弦，俗称“四大件”，并兼唢呐、笛子；武场有：鼓板（亦称“板”、“鼓子”）、马锣、铙钹、手锣、梆子（亦称“木头”），并兼堂鼓、战鼓、铰子、狗娃子、撞铃。中华人民共和国成立后乐队增设了大提琴、二胡、琵琶、笙等，演奏人员一般在二十人左右。七十年代以后，有的剧团又增设了小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴、单簧管、双簧管、大管（巴松）、小号、圆号、长号、中阮、大阮等，形成中、西乐混合的单管编制，人数在三十人以上。传统乐队的鼓佬兼任指挥。乐队演奏位置，由传统的“文东武西”有时变为“武东文西”。大型乐队出现后，有的在下场门一侧，有的在乐池里。各剧团因乐队编制、演奏习惯和演出场所的不同，亦各有不同。

# 表 演

内蒙古地方戏曲剧种可分两类，一类是以蒙古戏为代表的少数民族戏曲，一类是和其他省所共有的北路梆子等大型剧种及二人台、东路二人台民间小戏。由于渊源不同，发展的历史不同，演出反映内容不同，因而在表演上形成不同的艺术特色。

古老的仪式剧《米拉·查玛》，源于西藏，历史悠久，曾广泛流传于内蒙古的喇嘛教寺庙。因受当地自然环境、民风民俗和民间艺术的影响，《米拉·查玛》在内蒙古东部和西部演出风格也不尽相同。全剧有五个角色（各喇嘛寺庙演出时，根据自身条件和观众的欣赏趣味，角色可以增删），分三种类型，即神、人和拟人化的动物。其中，米拉为修行成正果的神灵，表演时正襟危坐，盘腿诵经，表情庄严肃穆，显示神灵的威严。猎人白、黑老头及猎狗无身段动作。唯鹿，为被追猎的对象，率先出场，舞蹈程式规范，奔跑腾跃，频频回头，窥视猎狗，动作古朴优美，显示其机智勇敢。

具有戏剧表演因素的蒙古族民间歌舞《浩德格沁》有六个角色，除下凡的神仙白老头



阿林查干与其义子、助手黑老头朋斯克、妻子曹门代、女儿花曰外，还有护送白老头一家人到人间驱邪祁福的神怪孙悟空、猪八戒等。饰白老头这一主要角色的人选，须有丰富的历

史知识，尤其要熟悉蒙古民族的历史、传说故事和民俗风情。当几支《浩德格沁》相遇"盘道"时，出面与对方斗智，能言善辩者为优。他们行路队伍的排列，由孙悟空、猪八戒并排在前面开路，紧接白老头领队，其他人鱼贯行进，（见上页图）跳"甩绸踏踩舞"，即随着打击乐"咚咚咚嚓"的节奏，吸左腿，右脚向前颠跳三下，同时女角执绸手绢向左、右、左横甩三下，行成一个横"∞"字形；男角执道具（棍、棒、耙）向前冲刺三下。如此左、右交替，反复做同一动作前行，舞姿朴拙。

蒙古戏由民歌和说唱衍化而成，演出时载歌载舞，不分脚角行当，按照剧中人物的身份和性格设计身段动作，没有固定程式，类似新歌剧。鄂伦春、鄂温克和达斡尔等少数民族戏曲，剧目很少，尚属雏形，表演与蒙古戏同属一种类型。满族八角鼓戏是在传统曲艺满族八角鼓的基础上发展起来的，未形成严格的脚色行当体制，表演既受其他戏曲剧种的影响，个别剧目（如《挎柳斗》）也吸收了民间社火活动中的霸王鞭等舞蹈身段，并以八角鼓为道具，边舞边唱。

二人台和东路二人台传统表演形式，分为两类，一类是"火爆曲子"（又称"带鞭戏"，东路二人台称"跑场戏"），一类是"硬码戏"（东路二人台称"唱功戏"）。前者多为一丑一旦的"二小戏"，故事情节简单，以载歌载舞表演取胜，舞蹈时用霸王鞭、扇子和手绢，由慢转快直至形成高潮后戛然而止，情绪炽烈欢快。后者注重表现故事情节和塑造人物，丑、旦多以剧中人物的身份进行表演，也有的采取"跳出跳进"方式进行表演。遇有超过两个脚色的剧目，则由丑或旦一人兼演数个角色，谓之"抹帽戏"。东路二人台由歌舞表演向戏曲表演发展较快，二十世纪三十年代已突破"抹帽戏"的形式，由二人台向"多人台"过渡，有些剧目已有六、七个脚色，初步有了老生、娃娃生、小旦、彩旦、老旦等脚色行当之分，个别剧目还出现了简单的武打场面，但是，除了小丑、小旦两个行当相对稳定外，其他行当尚未形成完整的体制，基本上仍属"二小戏"。二人台的表演风格刚劲、粗犷，保留着社火、秧歌等民间歌舞艺术的淳朴气质，身段讲究"梗劲儿"。东路二人台受其他大型剧种影响较大，表演风格细腻、柔媚，程式化程度较强。

中华人民共和国成立后，有一部分二人台传统剧目经过整理改编，丑脚俊扮，增加了小生行当，"二小戏"发展为"三小戏"。1953年二人台艺人樊六在《探病》一剧中成功地扮演了刘干妈的形象，开创了二人台表演的老旦行当。二人台为了寻求自身艺术形式的发展，大量移植改编其他剧种的剧目，除现代戏外袍带戏和才子佳人戏也占一定数量。在表演上基本是模拟或照搬原剧种的程式动作，如趟马、水袖、整冠、亮相、武打等。东路二人台除演出传统小戏外，多是移植其他剧种的现代戏，一般不演古装大戏。二人台和东路二人台不断向民族民间歌舞艺术学习，借鉴其他剧种的演技，使传统的霸王鞭、扇子、手绢等表演技艺有了进一步提高，创作出一些高难动作。在排演现代戏的过程中，设计了一些新的程式动作，如挖渠、挑担、推磨、播种、收割、开拖拉机、骑自行车等。然而，最具有地方小戏特色的，还是以"二小戏"、"三小戏"为代表的《打金钱》、《走西口》、《挂红灯》、《拉毛驴》、

《闹元宵》、《摘花椒》、《探病》等剧，乡士色彩浓郁，载歌载舞，别具一番情趣。

其他戏曲剧种，如梆子、京剧、评剧等按原剧种程式表演。在演出表现蒙古族等少数民族历史和现实生活的新编剧目中，突破原有表演程式的限制，从民族民间艺术中汲取营养，创作出一些新的身段和技巧，得到各族观众的认可和欢迎。如《嘎达梅林》、《席尼喇嘛》、《巴林怒火》、《三娘子》、《草原小姐妹》等剧目，在突出表演艺术的民族风格上，做了多种探索和尝试，取得了可喜的成绩，在自治区内外产生了较大的影响。

## 脚色行当体制与沿革

**民间小戏脚色行当体制与沿革**　二人台和东路二人台的脚色行当大致相似，中华人民共和国成立后，随着演出剧目的丰富，脚色相对增加，出现了小生、老旦、老生一类的脚色行当，但未经规范，尚未形成固定的体制。仍以原有的丑、旦行当最富有特色，至今无净行。

丑脚，在传统剧目中，不分年龄，凡男性人物皆由丑脚扮演。早期人物装扮简陋，类似大戏中的酒保、店家。中华人民共和国成立后，按照剧中人物年龄、性格和身份着装。在剧中多为滑稽、诙谐，带喜剧色彩的人物。在表演上，唱、做、念、舞均有简单程式。在“火爆曲子”的表演中，重身架，擅舞霸王鞭、耍纸鞭、打捧子等技巧，身段动作讲究稳健舒展，干净利落，与旦脚配合默契、严谨。传统剧目《打金钱》的马立渣，《顶灯》的皮筋均由丑脚扮演。现代戏中被讽刺、被嘲笑的喜剧人物，或狡滑刁钻的反派人物，如《卖面》的娄小利，《分粮》的常来喜，《拉毛驴》的财东，《卖碗》的薛称心等，也由这一行当扮演。

旦脚，中华人民共和国成立前，多由男演员扮演。二十世纪五十年代初期，女演员逐渐增加，并产生了不少著名的尖子演员，在表演上殊多创造。由于角色年龄和性格不同，戏路繁多，表演特点亦各异。艺术上要求唱、做、念、舞兼工。“硬码戏”《走西口》的玉莲，《小寡妇上坟》的寡妇，《回关南》的米妻等，属悲剧人物，性格端庄、稳重，注重唱工，类似大剧种之青衣、正旦。“火爆曲子”《打金钱》的马妻，《五哥放羊》的三妹等，要求唱、舞皆优，踢鞭、耍扇、手绢出手等特技娴熟，身段轻捷灵巧，高难动作多，类似大剧种的武旦。《打秋千》的二妹子，《牧牛》的村姑则属稚气未脱的少女，天真活泼，妩媚洒脱，擅跑场，多用闪步、蹉步，重做功，戏路属小旦、花旦之类。《借冠子》的四姐、王嫂为中年村妇，泼辣粗俗，表演夸张，类似彩旦，重说白，介于丑、旦之间。

老旦，系由丑脚衍化而来，表演上以做工和念白为主，要求口齿伶俐，擅说“呱嘴”、“串说”，幽默风趣，步法尤具特色，腆胸挺腰，双臂背后左右摆动，跑场迈步宽大而朴拙，夸张

地表现农村老年妇女的动态特点。《探病》中的刘干妈,《闹元宵》的苏母,《摘花椒》的二大娘等人物表演,皆属此类,已初步形成老旦的行当体制。

生脚,类似大剧种的小生,为丑脚俊扮。传统剧目中的青年男子,如《走西口》的太春、《闹元宵》的连成等都属此行,要求唱、做、念、舞兼工。

老生,亦由丑脚衍化而来,体制尚未规范,富于喜剧色彩,表演风格仍留有丑脚的痕迹,但不以插科打诨为主,多为剧中心地善良的老年人,如《二孔明赔情》的牛成章,《三个红布包》的柴得富等。

## 表演身段和特技

**闪蹲步**　二人台和东路二人台旦脚身段。右脚擦地勾脚,向前伸出抬起,左脚随之弯曲。双手胸前握拳。绷右脚收回,花梆步直向后退,边退边将双手放两肋侧,手指上翘。突然向后闪腰,左脚速向右脚前迈一步,别腿下蹲,双手翻腕。闪腰要有吃惊感,抬脚柔和,立时不晃,下蹲时由快而慢。(见图)

**浪**　东路二人台身段。是扭、闪腰、蹉步、眉眼儿等技巧的综合表演形式。旦脚执手绢或彩绸,两臂下垂。双脚并拢,两腿抖动,带动双脚移动。同时抖腕,舞动手绢或彩绸,随着音乐节奏,时而前进后退,时而左摆右移,眉目传情,由慢而快,戛然而止。狂而不俗,媚而不淫,重在传情。

**丑脚身子小旦步**　东路二人台旦脚身段,亦称"鬼步"。传统剧目《妓女告状》专用。剧中人物妓女翠红、翠喜假扮二鬼,戴鬼脸假面,形似丑脚,实为旦脚。随着〔鬼拉腿〕曲牌的节奏,两臂下垂,两脚直立,脚掌先在原地颤动,然后左拧右拧,转身前进。时而别步,时而倒步,用绳索拉着老鸨子,配以伸脖缩颈,动作夸张,似阴魂幽灵,但是不恐怖。

**挎背**　东路二人台丑脚和旦脚身段,亦称"背老婆"。传统剧目《怕老婆》专用。丑左臂挎小板凳,骑马式半蹲;旦左手揽住丑左臂,侧坐其右胯,两腿前伸,左脚搭右脚,成交叉状。丑右臂将旦双腿挎住,随着音乐节奏,边扭边行;旦右手持绢,且唱且舞。(见彩页)

**踢股子步**　二人台步法。双脚先左后右在原地各踏一步,再向前行走两步,左脚前擦地成虚步,身、头随之摆动,再向后仰,平视。双手在体侧,先右后左,由后向前划圈。此步是由社火的跑圈子秧歌步法衍化而来,走时要柔和。(见图)

**赶大车步**　二人台和东路二人台丑脚步法。左脚迈向前成弓步,身子向前略倾,眼看前方,双手握拳,右臂上举,左臂平伸。右脚对称向前迈一大步,双膝微屈,半蹲。右臂晃至后斜上方,左手甩至胸前,左脚从后向前划大半圈到右脚前成别腿。此步法由秧歌步和赶大车的动作融合而成。表演时,膝盖屈直要有韧劲,臂的摆动要有控制,两手要有执鞭和攥缰的真实感。(见图)

**挖步** 东路二人台旦脚步法。双脚轮换脚掌用力擦地向后刨；双臂夹紧，手腕左右甩动；头亦随之摆动。动作讲究"脆劲"。（见图）

**散步** 二人台和东路二人台旦脚步法。右脚向前跳一步，身体左转四十五度屈膝。左脚向后抬起，上身略前倾，脸向前方，跑圈场。双手胸前抱拳划圈，头左右稍摆。步子要碎而稳，跑起来给人天真活泼之感。（见图）

**跪步** 东路二人台旦脚步法。双膝跪地，双手或前伸或上托，双脚从地面跷起，在悲泣声中，伴随急促的音乐节奏，双膝向前跪行。仿自北路梆子和大秧歌的跪步。

**拧扇** 二人台扇舞。手捏扇轴，扇边向上至胸前，以小指带动全手由里向外拧动一圈至体侧，此为外拧。由原线归回原来位置，至胸前为里拧。（见图）

**双摇扇** 二人台扇舞。双手各持一扇，胸前交替翻腕，扇随手动，一上一下在胸前划立圆（"O"）形，双手配合要娴熟，双扇不能相碰，节奏由慢而快。（见图）

**双翻扇** 二人台扇舞。双手胯前各持一扇，手捏扇骨，同时以对称方向里、外翻腕，扇里翻一圈再外翻一圈，在身前划成"∞"形。扇面要始终展开，扇角从臂侧擦过，不能碰肘，动作连贯，一气呵成。

**左翻右摇扇** 二人台扇舞。双手持扇，胸前交叉。右手在上捏扇轴，左手在下捏扇骨。右手向里拧腕，使扇转一立圆；左腕翻八字，使扇里外翻成横"∞"字。双腕相距适当，避免扇骨相碰。（见图）

**扔扇** 二人台扇子特技。手握扇轴，扇边下垂，手由下向上翻腕，扇轴从虎口向上直扔，扇子在空中立转一至三圈，落回手中，此为正扔，与之对称为反扔。（见图）

**车轮扇** 二人台扇子特技。双手各持一扇，食指插入扇子第二骨中间（不可插得太深），其他手指握拳，两扇同时由前向后转动一圈，像车轮转动。（见图）

**里抛扇** 二人台扇子特技。手握折起的扇轴，用力向上抛出，扇在空中打开，立转一圈，扇轴仍落回手中。（见图）

**转扔扇** 二人台扇子特技。扇轴放在右手心上，虎口夹住扇骨。腕稍向里弯一下，以右扇骨领先外旋，同时手掌向上推扇，使扇平旋上去（扇面朝上），在空中平转一圈，落回手中。手心始终向上，扇子要平出平转。

**平扔绢** 二人台手绢特技。右手攥住手绢一角，以指带腕，向外拧腕，将手绢从小指外侧扔至头顶，在空中平转数圈，落回手中。手绢出手要平、快、稳，尽量高扬。手绢下落时自然去接，不要抢接。（见图）

**远扔绢** 二人台手绢特技。右手胸前攥绢，外翻腕，手绢从虎口甩向右上方，边甩边旋。要掌握好出手劲头和方向，扔得远，转得猛，回来要准。（见图）

**背后扔绢** 二人台手绢特技。外翻腕将手拧至后背，用力向前上方扔绢，使绢旋转飞向左肩，上身后倾，右手胸前抓绢。

**二人双扔绢** 二人台手绢特技。男弓步站右前方，女站在男的斜对角。女将两块手绢叠在一起（绢角稍错开），置于右手，扔向男胸前，绢在空中分为左右两块，男双手各接一

块。两人原地点步翻身，男做射燕跳，右手将手绢从头顶上方平转扔向女方；女别腿站，左手顺风旗，右手接绢。男弓步站，将手绢于腹前递于右手，经头顶平转扔向女方；女右转一圈，将绢递于左手，随即别蹲腿右手接绢。此技用于"火爆曲子"，男女配合要默契、严谨。（见图）

**顶绢**　二人台手绢特技。手绢平扔出手，手绢快要落到头顶时，用右手食指将手绢再顶上去，在空中转数圈之后，落回右手中。（见图）

**鞭顶绢**　二人台手绢特技。女、男相对而站。女双手持绢，男右手持霸王鞭。女将右手手绢扔向男方头顶，男用鞭头将绢顶回；女扔出第二块手绢，同时接住男以鞭顶回的手绢；男用鞭头将第二块手绢顶回，女用左手接住手绢。扔绢、顶绢、接绢三个动作一气呵成，双方配合默契。（见图）

**单鞭打肩**　二人台霸王鞭鞭舞。又名"单展翅"。右手执鞭以鞭头、鞭尾先右后左打肩各一下；鞭头再打左肩，然后贴身下划一圈至右肩上托鞭；左手随之在身旁、胸前来回甩动。眼随鞭头转动。（见图）

**手拨鞭花**　二人台霸王鞭鞭舞。又名"扇车轮子"。开始与"单鞭打肩"同。右臂向前伸直，鞭尾对胸。左手切掌向下打鞭尾，右手腕下翻，鞭头对胸；左手再将鞭头打下，用手背贴住鞭头向外推出，鞭随之由里向外转一圈，成托鞭。（见图）

**赞步鞭**　二人台霸王鞭舞。又名"左右骗腿儿跳"。上左脚，别腿蹲；右手持鞭，鞭头从右至左划圈打地；左手由下向上至肋前按掌；双臂交叉，眼看鞭头。起身，左脚高踢正腿，鞭头打左脚里侧；右脚踢正腿，鞭头打右脚心；落右脚，左转身，左山膀，右脚做赞步（跳起），鞭头打右脚面。

**怀中抱月**　二人台和东路二人台霸王鞭舞。又名"里外拨浪子"、"拐步鞭"。双手各持一鞭。前吸右腿，双手左晃，右鞭头打右脚心，头向左歪；双手右晃，右鞭头打右脚外侧，头向右歪。要求：吸右腿要稳，不能落地。双鞭平行晃动，划圈要圆。左腿配合打鞭，膝盖可稍颤动一下，也可用脚掌慢慢向前移动，或云步侧走。腰、头随鞭左右用力晃动。（见图）

**矮步鞭**　二人台霸王鞭特技。正步蹲，鞭头分别戳在地两侧，手背相对。勾脚向前蹲走（同戏曲"走矮子"），双鞭交替打脚尖，上身平直，双腿始终保持半蹲，臀部上提，双脚上踢九十度，用脚去找鞭。双臂向前平伸。

**打地翻身鞭**　二人台霸王鞭特技。又名"连三跨五"。弓步站立，左手高扬，右手持鞭，依次在右脚前、双脚中和左脚旁各打地一下。身后仰，鞭上划半圈，鞭头打右肩。绷右脚踢旁腿，鞭打右脚外侧；勾右脚伸向左腿后面，鞭打右脚里侧。左脚向前弹出，身后仰，鞭头贴身左侧上划，至左脚外侧擦过指向上方，左手拉上膀。动作类似戏曲踹雁，要求干净、利落。（见图）

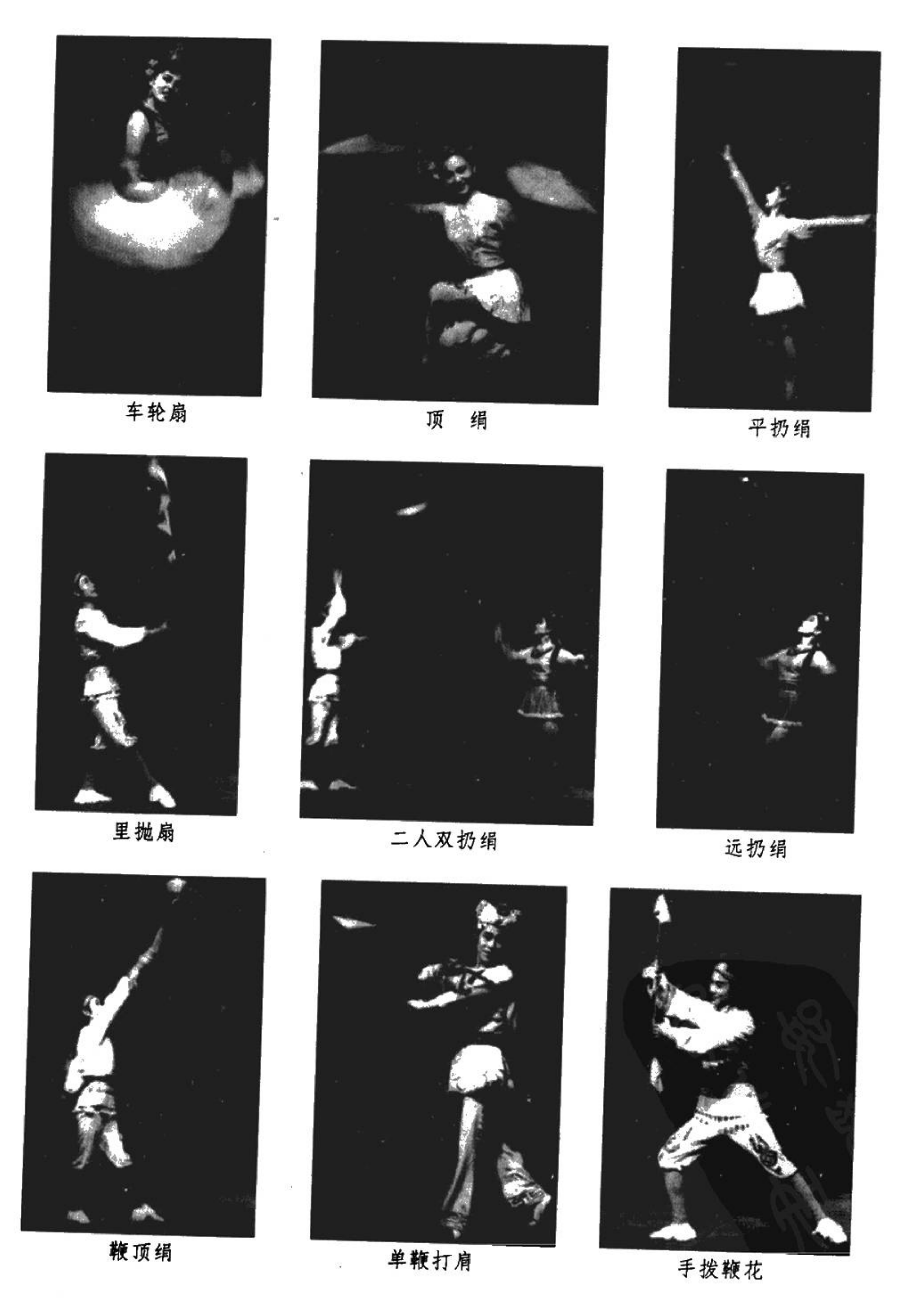
**缠腰花**　二人台霸王鞭特技。又名"背花"、"盘腰鞭"。右手执鞭横于胯前，左臂侧伸。上屈右肘，鞭头打右肩；里拧腕，鞭尾打左肩。（见图）



赶大车步　闪蹲步　踢股子步

挖　步　散　步　扔　扇

拧　扇　左翻右摇扇　双摇扇



车轮扇

顶　绢

平扔绢

里抛扇

二人双扔绢

远扔绢

鞭顶绢

单鞭打肩

手拨鞭花


怀中抱月


打地翻身鞭


缠腰花

手腕下翻，鞭头打左腰；鞭尾打右胯。再向后拧腕，背后屈肘，鞭随之划一半圆，手背贴在后腰上，鞭头打后背；向前拧腕，右臂侧伸，鞭贴右臂伸出。（见图）

**大散花**　东路二人台纸鞭舞。右手将纸鞭扔起，随着音乐节奏由慢而快，纸鞭在空中飞舞，似散花状。（纸鞭，东路二人台道具，见“舞台美术”部分。）

**跳龙门**　东路二人台纸鞭舞。丑脚将纸鞭贴地面舞成连环状，旦脚在纸鞭上跳进跳出。

**摘花盖**　东路二人台武打技法。旦脚持双摔子，丑脚持单摔子。丑舞单摔子自前上方向旦脚打下；旦用双摔子交叉将丑的单摔子架住，同时双腿交叉呈仰身半蹲状。（摔子，东路二人台道具，见“舞台美术”部分。）

**扑风扫地**　东路二人台武打技法。丑用双摔子向旦扑地扫去，旦双脚跃起，同时舞动双摔子似跳绳状，顺手将单摔子拨过。重复数次，节奏逐渐快。

**脑后摘金瓜**　东路二人台武打技法，丑将单摔子突然从上方向旦打去，旦速做“卧鱼”，仰身用双摔子交叉将单摔子架住。

**转帽**　东路二人台表演特技，又名“旋帽”。丑脚头戴“增增帽”（毡制，约半尺高），头不动，运用头皮活动，使帽慢慢转动，并越转越快。贾五辈（艺名“皱眉丑”）擅长此技，有“活头皮”之称。

**挑眉**　东路二人台表演特技。丑脚有单挑眉和双挑眉之分。单挑眉是左眉（或右眉）单独挑动。双挑眉是双眉交替挑动。旦脚在“半面笑”中亦用此技。

**半面笑**　东路二人台旦脚表演特技。表演者侧身掩面出场，行至前台，缓缓半转脸，报以羞笑状，先做单挑眉，继做双挑眉，同时面部肌肉抽动，媚态诱人。

**顶灯**　二人台和东路二人台表演特技，为传统剧目《顶灯》专用。有单顶、三顶和多顶。单顶为用一只碗做灯盏，顶在头上。三顶为三只碗，分别顶在头上、双掌或双肘上。多

顶一般用五只碗，一只顶在头上，双手背（或手心）和双肘各置一只碗。丑顶灯时要表演翻滚、跑圆场、钻板凳。二人台一般为单顶，东路二人台为三顶或多顶。”（见彩页）

**三碰头**　二人台和东路二人台“场子”（即二人走场）。二人面向外各走圆圈，至台中相碰，然后沿原路线返回至起点相碰，再返回一次，故称三碰头。用于“火爆曲子”的节奏较慢的板式。（见图）

**风旋湾**　二人台和东路二人台“场子”。二人面向外各走圆圈，每到台一角时，后面一人要抢到前面，亦称“抢场”。（见图）

**转四门儿**　二人台和东路二人台“场子”。二人背对背各向前走至台一角，原地转个小圈后，继续向台的另一角走去，至台角处同样转一个小圈，当走到台中时，二人背对背转一圈后分开调换路线，丑走旦线，旦走丑线，如此反复进行。此种场子多用于行路中失散，互相寻找或互相观望。（见图）

**半月儿**　二人台和东路二人台场子。二人各站一侧，面对面向前走半圆形，至对方起步的地方，小跳一下，再按半圆形路线返回，各人所走的路线恰似一半月牙儿形状 。用于“火爆曲子”，此场为中速。（见图）

**罗面圈儿**　二人台和东路二人台场子。二人对面站立台中，旦前行半圆至台左角，丑随旦退右角，旦再退至左角，丑前行半圆至左角。二人对面走至左后角，丑退至台中，旦前行至台中，二人边走边端扇抖动，似罗面形状。用于“火爆曲子”，表现欢快、紧张的气势。（见图）

**套月儿**　二人台和东路二人台“场子”。二人对面前行一大半圆圈，至对面位置后，再返回各走一小半圆圈，旦在里面，丑在外面，似大月套小月形状。此种场子多在“火爆曲子”〔流水板〕的过门中使用。（见图）

**里外罗城**　二人台和东路二人台“场子”。二人并立台右后角，前行至台右前角，或一前一后转身前行至台左前角，再转身并行至台左后角，然后又是一前一后至台右后角。此场为《下山》中专用，有快有慢，表现二人边走边谈。（见图）

**调大十字**　二人台和东路二人台“场子”。丑站台左后角，旦站台右前角，二人对面前行至对方起步位置，丑右转走至台右后角，旦右转至台左前角，再对面前行交叉十字，如此反复进行。此场为中速，表现边看边走。（见图）

**天地牌子**　二人台和东路二人台“场子”。二人站立台中后部，并行至台口，对面向里转身后，再并行至台中后部，如此反复进行。为《走西口》专用场子，表现玉莲送太春，行路的场面。（见图）

**蜂扑瓜**　二人台和东路二人台的“场子”。二人对面站立，丑在旦左侧前行三步，旦在丑左侧前行三步，二人左肩相对，然后退回原起步位置，再各自至对方右侧前行三步退回。如此反复进行。“火爆曲子”打霸王鞭时用，节奏特别快。

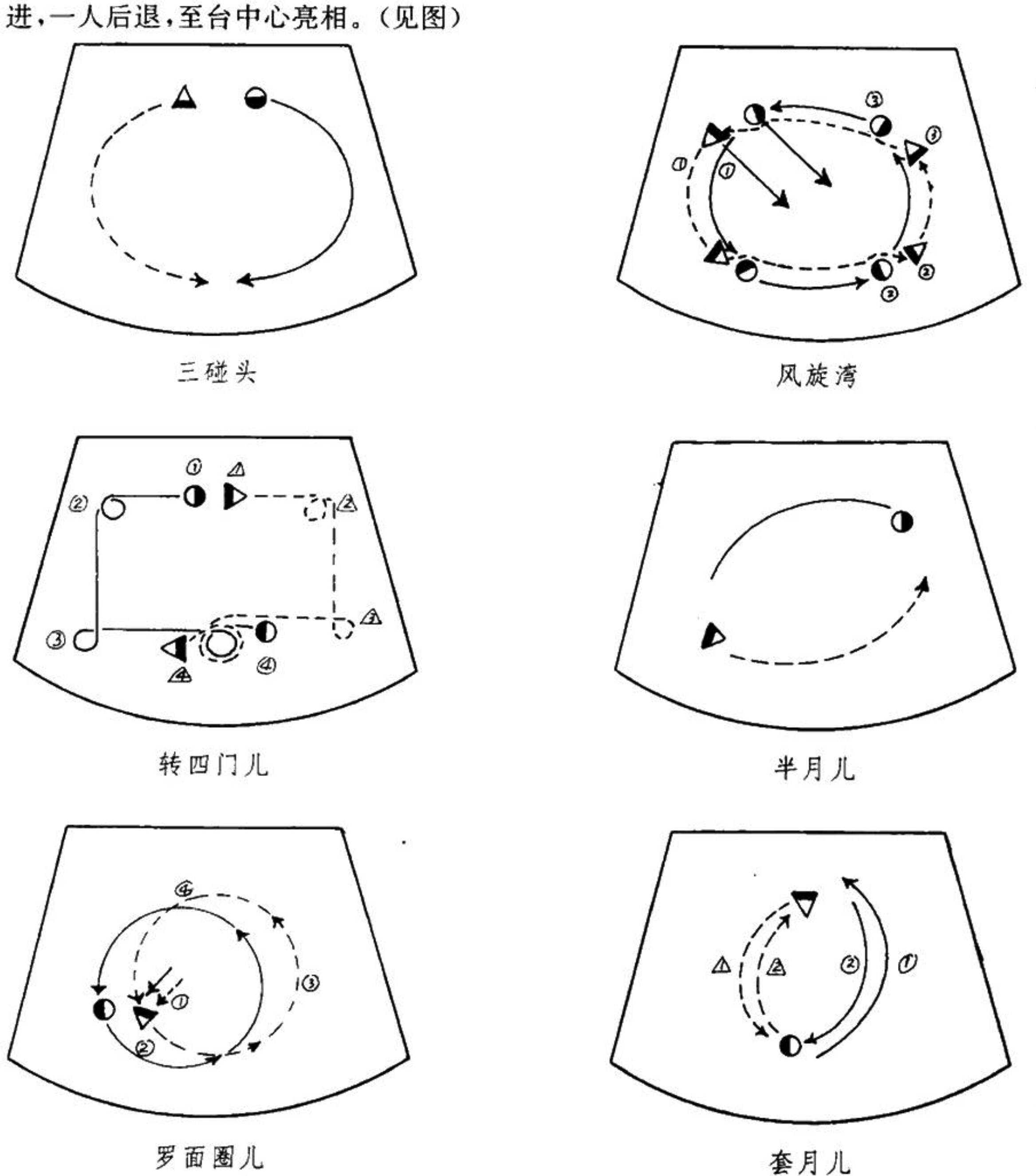
**蛇蜕皮儿**　二人台和东路二人台“场子”。二人对面站立，前行至背对背后，再从另一侧退回各自起步位置。此场子多在“火爆曲子”打鞭时用，节奏较快。（见图）

**倒正搬门**　二人台和东路二人台“场子”。旦站在台中，丑双手插腰用左肩靠在旦的右肘上，以旦为中心，绕行一圈，背对背转身再做对称动作。用手《牧牛》中，表现二人互相嬉戏。

**压葫芦**　二人台和东路二人台“场子”。二人对面站立于台右侧，旦后退、丑前行至台左侧，二人背对背换位置后，再做对称动作。此场子多用于二人嬉戏。《打秋千》中，用此场子表现打秋千。

**燕别翅**　二人台和东路二人台“场子”。二人分别站在台两侧，丑、旦各走∽弧线，向相反方向走去，背对背站立后，再各向后退，至台中心亮相。（见图）

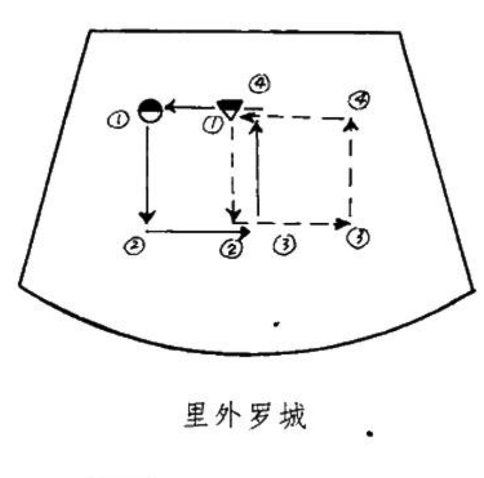
**小雀垒窝**　二人台和东路二人台“场子”。丑、旦各站左右侧，各走半圆，然后一人前进，一人后退，至台中心亮相。（见图）



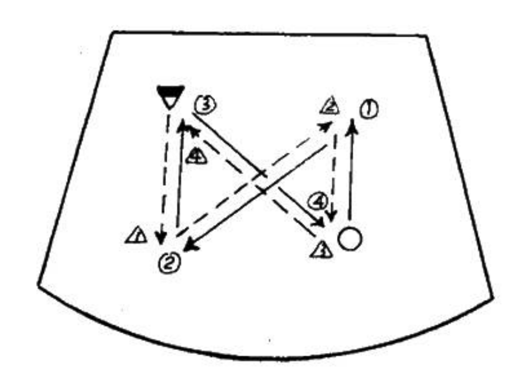
三碰头　风旋湾

转四门儿　半月儿

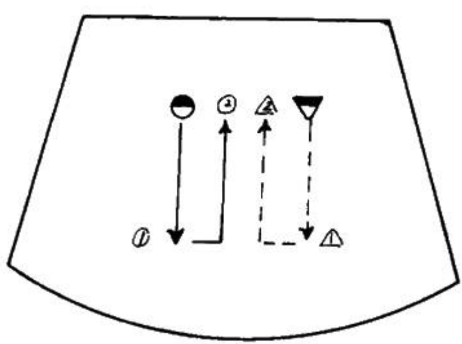
罗面圈儿　套月儿



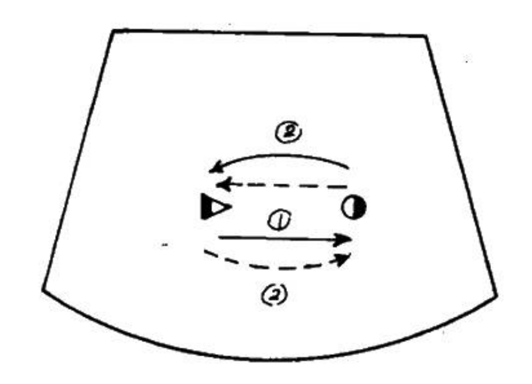
里外罗城



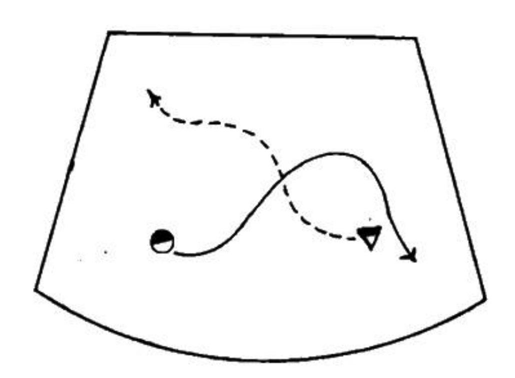
调大十字



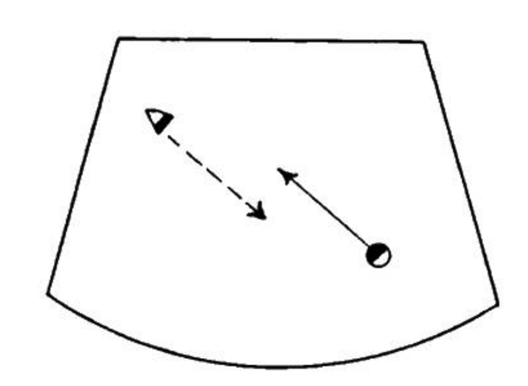
天地牌子



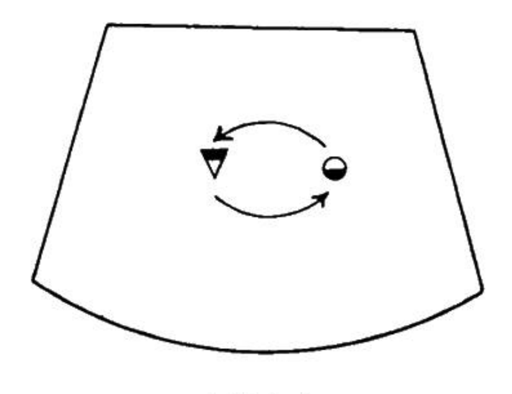
蛇蜕皮儿



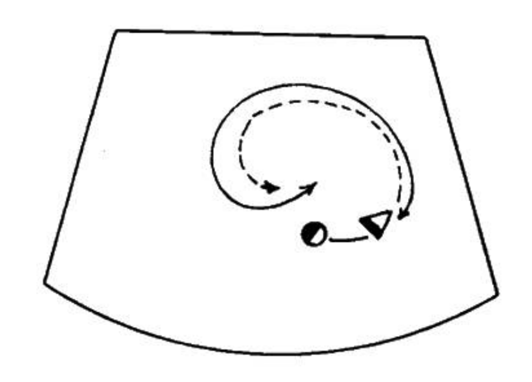
燕别翅(一)



燕别翅(二)



小雀垒窝



小雀垒窝

## 剧 目 选 例

**打金钱** 二人台传统剧目，属“火爆曲子”。由小丑（中华人民共和国成立后改为俊扮）、小旦应工。表演中系统地运用二人台的步法、身段、扇子、手绢、霸王鞭、场子等各种传统技巧。载歌载舞，对二人台演员的基本功是一个全面的检验。



剧中写马立渣夫妻以打金钱卖艺为生，在出门卖艺前，二人先在家演习。色楞道尔吉（蒙古族）饰马立渣，杜荣芳饰马妻，在传统表演的基础上有所创新。增加了大蹦子、盘腿跳、射雁跳、站腿等技巧，吸收了蒙古族民间舞蹈的身段。霸王鞭变单鞭为双鞭，糅进了戏曲的枪花程式，创造了手绢的转绢和出手等高难动作。

幕启，马立渣幕后叫板。在〔小五锤〕锣鼓声中，背向观众快步走至台中，转身“托掌”亮相。说“呱嘴”，自报家门后走圆场，叫门，马妻应声上场。二人对白，同时抱拳叫板。在〔帽子头〕的乐声中，对歌起舞，二人持扇做一“调角”，接走“半月儿”场子，马立渣弓步站台中，马妻别腿站马立渣右侧，锣声一击，二人举扇亮相。起唱〔亮调〕“提起江湖卖艺人”，二人做抖扇远望的姿态，“卖艺人儿——”马立渣领起，二人同走圆场，接唱“苦最深”三字，马妻做“闪蹲步”，马立渣急忙相扶。锣声一击转〔慢板〕“满腹心酸强带笑，打起金钱唱不平”，马立渣原地踏步翻扇，马妻做“压腕”，站起。在衬腔“嘣啦一啦圪嘣，哎啦哎咳哎咳哟……”声中，二人前行踏步，接唱衬腔“乒、乓，好难打的一个金呀、哎咳钱呀、哎咳莲呀、哎咳花花花……落呀，咳咳哎咳哎……落”（以上两段简称衬词）时，做“双扔绢”，亮相。过门中，二人走“三碰头”场子，接“跳场”亮相。

从〔慢板〕过渡到〔流水板〕，随着小锣、小钗、小鼓音乐旋律音符进行变奏，二人唱“提起老天亲来，老天它不亲，提起老天最恼人……”，马立渣弓步，马妻卧鱼，二人边抖扇，边仰望苍天，“清风细雨它不下，每日起来刮怪风……”二人边做挡风姿态，边走“风旋湾”场子，表现出在风雨中行进的艰难。衬腔中二人走“你抢我退”场子，至衬腔“乒、乓……”时，二人做“里抛扇”和“转扔扇”。马立渣虚步站立，妻“大射雁”站立，二人搭手举扇亮相。过门中二人走“套月儿”，“调场”后，走至舞台中间做“折背扇”，亮相。

转入〔二流水板〕，二人唱“提起爹娘亲来，爹娘他不亲，提起爹娘最伤心……”二人做

左云手，原地转身，至胸前开扇，接唱“前门迎进有钱的汉……”马立渣边摇扇，边做“小拖步”，马妻边“推手”，边退到舞台左后角，唱“后门赶出无钱的人。”马立渣由前向后做“大嘣子”，至舞台左后角，弓步举扇，马妻在舞台右前角做“盘腿跳”，举左手胸前反握扇，二人互相对视交流。唱至衬词，二人走“倒正搬门”场子，唱至“乒、乓……”时，二人“双转绢”、“空中交叉绢”。

音乐进入〔快板〕，马立渣和马妻各执一鞭，边做“缠腕花”，边走至台中，同唱“提起官家亲来，官家他不亲”，二人同做“连三跨五”（“打地变身”）。接唱“提起官家最恼人”，二人边做“原地十字步”，边打“单展翅”，接唱“金銮宝殿朝廷坐”，二人同做“缠腰花”，接唱“十三省的百姓苦零零”，二人边做“缠头花”，边大步迈至舞台后右角。衬腔中二人向舞台左前角平转，打“手拨鞭花”。过门中，马立渣做“前后跳鞭”，妻做“缠腕花”，衬词尾声时，马立渣向舞台右后角转身一圈，鞭交左手，妻将鞭扔给马，马执双鞭，妻执双扇。两人在紧张快速的乐曲中，边唱边舞，满台是舞，满场是歌，使人眼花缭乱，耳目不暇。

进入〔捏字板〕，乐曲激越，舞蹈的节奏也随之激进。唱词是“无人亲无人帮，卖艺女和卖艺郎……”马立渣做“双拨花”，妻做“双摇扇，走“蜂扑花”的场子，接唱“人两个，心一双，苦同受，难同当”。马妻变“双翻扇”，马立渣打“滚身鞭”，二人走“调场”。衬腔中马立渣转身至舞台中，打“矮步鞭”，妻转至马立渣身后做“左翻右摇扇”，二人由舞台后方至前台，接唱“日月星辰是亲友，随身到处是家乡。”马立渣做“双打地”，马妻做六个“翻身”。接唱“夫妻二人同卖艺，打起金钱走四方”，马立渣打“怀中抱月”（“拐子鞭”），马妻做“车轮扇”。在衬腔中，马立渣边打鞭，边由舞台后方向右前角行进，马妻边舞边向舞台右后角行进，二人方向对称。这时音乐由快渐慢，马立渣踢鞭，在“乒、乓……”的衬腔中腾身跃起，转身“劈叉”。二人转身分站舞台两侧，马妻相继将手绢向马立渣扔出，马立渣用鞭一一顶回。随着打击乐的尾声，马立渣将双鞭交叉成“十”字形，交付左手，右吸腿站立，马妻将双绢合拢拿在右手，二人搭手“亮相”，在欢快的乐声中，二人携手下场。

**探病**　根据二人台传统剧目《二姑娘得病》和《耍女婿》改编而成。是老艺人樊六的拿手戏，也是二人台中最早出现老旦行当的一个剧目。原来的剧中人物刘干妈由丑脚扮演，表演低级庸俗。樊六在《探病》中的表演夸张而不过火，诙谐而不庸俗，塑造了一个善良、风趣、正直的农村妇女形象。

帷幕拉开，在一声小锣中，刘干妈手挎竹篮，迈着沉重的步子，满面忧愁地走至舞台中心，亮相。在刘干妈的一大段道白中，樊六紧紧把握住人物内心活动。当说到“自幼爹娘爱财，给我寻下个刘大汉”时，他的眼睛死盯住台右角又无可奈何地摇了摇头，长叹一声说：“夫妻不和美，儿女从哪来？我老婆活了大半辈子，落下个无儿无女！”这时，樊六眼含泪水，边说边做了个怅然若失的手势，语气悲悲切切，头歪至左肩。随着清脆的小锣声，他双眼眨动几下，面部表情转悲为喜，当说到“东庄认下个干女儿，虽说不是亲生的哇，对我倒十分

孝顺”时，脸上露出了欣慰的神情。叫板后，在音乐过门中，樊六用“整冠”、“抽鞋”、“掸土”等一系列动作，表现刘干妈的整洁勤快和干净利落。樊六以轻快的台步边走边唱，随着音乐的节奏走至右台口，手搭凉棚瞭望远方。向台中走时，突然做了一个趔趄动作，表现不小心让脚下的石头绊了一下，接着又急速赶路。

刘干妈第二次出场，步法急促，边走边擦头上的汗。来到干女儿门前，当听到翠云在房内说“你怎么不进来呀！”刘干妈使劲地吸了一口气，眼睛睁大，既喜且惊。当翠云说不能下地开门时，刘干妈转动几下眼睛，从门缝往里一看，点了点头，示意其中必有文章。接着，推门进屋去放篮子，大转身，边唱边看，小步走至翠云床前。在这一系列唱、做、走的表演中，樊六双手在腹前腹后摆动，幅度较大，表现农村老年妇女的动态。接着，刘干妈右手按炕沿，左手撩起后衣襟，先用右膝着炕，双脚磕掉鞋上的尘土，然后上身一闪，双腿一盘，便坐在了炕沿上。樊六这段富有生活情趣的表演，在四句唱词中完成，起伏清楚，干净细腻，一气呵成。

刘干妈探知了翠云的心事后，眼睛死盯住翠云的脸，然后转过身拖着长声“噢”了一声，佯装生气。而当翠云撒娇地叫了一声“妈妈”时，刘干妈嘴角一挑，露出了一丝微笑。刘干妈回忆起自己不幸的婚姻时，坐在炕沿上，眼神呆滞，边呜咽边用右手抠席子，通过这一细节动作生动地表现出刘干妈痛苦的心情。最后，翠云要刘干妈去西庄提亲，刘干妈佯装不允，翠云急得哭起来后，刘干妈却开怀大笑，前仰后合，一手捂嘴，一手指着翠云说：“不要哭”。这段表演，跌宕起伏，节奏分明，显示出刘干妈风趣善良和热心质朴的性格。

**闹元宵**　根据二人台传统剧目《打连成》改编。全剧表演分两段，前段以念、唱、做为主，后段以歌舞为主。此剧中扮演张老九和苏母的演员，不但要求做功好，而且舞蹈上也得有一定功夫。亢文彬饰苏母，董文饰张老九，刘全饰连成，王素珍饰苏小凤。

元宵节，小凤与连成瞒着母亲匆匆奔向灯场看灯，通过“圆场”、“风旋门”、“半月儿”等二人台传统场子，表现二人在拥挤人群中互相寻找，畅述相爱之情。这段舞蹈中，运用二人台的“抖扇”、“开扇”、“摇扇”、“扔扇”等扇技，以及“踏步”等步法，节奏由慢而快，形成高潮。苏母反对小凤与连成相爱，求张老九协助到灯场寻找小凤。在过冰滩时，苏母运用了“点步”、“滑步”、“闪腰”和“盘腿坐”等步法和身段，表现苏母追赶女儿的急切心情。张老九行动迟缓，力不从心，他为了成全小凤、连成的婚事，故意装聋作哑阻挠苏母。接着，小凤与连成在灯场运用“盘灯”技巧，表达喜悦之情；苏母发现小凤，急忙向前追逐时，张老九用大闪大退的动作，故意阻拦，屡次把苏母引开。最后，四人运用了“跑步”、“跳步”，越走越快，把全剧推向高潮。

**顶灯**　二人台和东路二人台传统剧目，丑应工，写皮筋因赌博输钱，被老婆惩罚顶灯。计子玉饰皮筋。他双目失明，但技艺娴熟，观众看不出破绽。皮筋顶的灯是一个点棉花捻的粗瓷灯盏，置于普通瓷碗内，周围填入泥土固定。皮筋秃头，双手盘坐地上，以手托

腮，老婆将点燃的灯盏置其头上，不准拿掉。皮筋赌了一夜，困乏难忍，一会儿鼾声如雷。随着一呼一吸，头皮有节奏地抽动，灯盏也随之在头上前后移动。老婆说："困觉便困觉，娘婆子看你怎样翻身？"皮筋梦呓几句，双腿伸直，双手撑地并倒换位置，身体翻滚三百六十度。老婆说："我看你二次怎样翻身？"皮筋又梦呓几句，身体又翻了过来。两次翻身，头上顶的灯盏纹丝不动。觉醒以后，皮筋手执霸王鞭边唱边舞，并不断用鞭磕打碗边，灯盏仍稳顶头上。

东路二人台王老九饰皮筋与计子玉不同。王老九分三次顶，层层加码。一顶：头顶一只碗，碗中盛米，米中插蜡烛，滚身、磕头、拜四方；二顶：头顶一只碗，碗中盛油，燃四条棉纱灯捻，跑圆场、"推磨"、走"四门斗子"；三顶：同时置五盏灯，头顶一盏，两手心及两臂弯肘各一盏，旋转、下腰、仰卧、"乱刮风"。三次顶灯，边唱边舞，把皮筋在老婆的威逼下，欲罢不能，欲从不甘的矛盾心理表现得淋漓尽致。

**巧巧和亮亮**　二人台现代小戏。巧巧和亮亮相爱，亮亮轻信村内流言，产生了误会，后经解释，二人和好如初。小戏清新明快，充满浓郁的乡土气息和生活情趣。尚春桃饰巧巧，李文锦饰亮亮，较成功地塑造了两个农村青年形象。

"摇辘轳"：巧巧捧着洗衣盆，来井台洗衣。尚春桃走小旦步，轻盈、细碎地走圆场、亮相。拿起一件男式衬衣时，有一个"停顿"，眼望来时的小路，双手把衬衣紧紧搂在胸前。亮亮在井台与巧巧相遇。亮亮鼓着一肚子气上井台摇辘轳，巧巧主动靠上去帮助亮亮，亮亮一松手，辘轳把飞快地回转，巧巧闪身，娇嗔地"瞥"了亮亮一眼，赌气地自己摇，亮亮又怕井深绳长，巧巧摇它吃力，主动靠上去帮助巧巧。二人同时攥住辘轳把，同时低头注视着他俩挨着的两只手。小锣一击，二人触电般地闪回，水桶下坠，辘轳又哗哗作响，没有一句对话。

"抢桶"：巧巧说，"亮亮哥，给我一桶水"，伸手提桶，亮亮上前阻拦，两人同时提起水桶，两只手又一次挨在一处，又同时放下。二人话不投机，亮亮担起水桶欲走。巧巧说，"你不说清楚就不给你扁担！"二人在〔小三翻眼〕中运用传统技巧，反复争夺。

"送水"：亮亮送水上门，巧母故意阻拦不让巧巧开门。尚春桃在此处借用《拾玉镯》里孙玉姣偷看傅朋的身段，顺门缝一望急对巧母说，"他还桃着一担水哩！""人家扁担压着了哇！"把对亮亮疼爱的心情表现得大胆而又急切。亮亮进门后，巧巧板起面孔不让亮亮把水担回里间，提起扁担欲挑出门外，亮亮眼急手快挤进两桶之间，二人背贴着背，又走了一个〔小三翻眼〕，巧巧眼中掠过一丝不为观众察觉的柔情，二人相互回望，四目对峙，巧巧含情脉脉，慢慢将扁担放开，她原谅了亮亮。她看见亮亮仍然穿着那件脏了的衬衣，便命亮亮脱下，巧巧接过衬衣搂在胸前，长长地出了一口气，转念之间又想难为亮亮一下，故意地走至台角。李文锦此时表演借用《打金枝》郭暧赔情的路子，向巧巧赔情，巧巧向左拧身，亮亮赶至左面轻唤"巧巧"。巧巧向右拧身，亮亮赶至右面轻唤"巧巧"，亮亮唱起了"蛮汉调"(民

歌),"秋风不到花不朽,不说那放心话我不走。"巧巧又爱又怨地说,"傻瓜,你还要我咋说?"用指头戳亮亮的脑袋,亮亮豁然明白,惊喜地说,"哎,就要你这一下。"说着也用手指戳巧巧的脑袋,巧巧举手欲挡,亮亮乘机握住巧巧的手,又四目相视,闪烁着爱情的火花。此时,巧母端绿豆汤出场,见状,急用大碗将自己遮住,形成小戏结尾时又一喜剧效果。

**一把镰刀**　二人台现代戏。写夫权思想严重的农民李海旺不满妻子玉珍参加村里的社会工作,通过玉珍帮助,小俩口和好如初。李兰饰玉珍,许德元饰李海旺。

海旺一上场就带着"气不打一处来"的情绪数落玉珍。回家一看冷锅冷灶,连猪也饿得直叫,海旺把气撒在猪身上,连踢带轰。玉珍上场,进门微带歉疚,利索地系围裙,卷衣袖准备烧火做饭,并说:"我回来迟了!"边说边给海旺倒水:"你先喝上一口",海旺不理。玉珍又以玩笑的口吻说:"哎,馒头掉在醋瓮里啦,看你酸的!"端起和面盆后,又无话找话地问海旺:"听说大队给社员分瓜,给咱分几个呀?"海旺不耐烦地冲玉珍高喊:"六个、六个、六个!"海旺借题发挥,朝着烟锅子发狠,通过抠、磕、吸、吹的生活细节展示海旺的烦躁,并寓意双关地唱道:"倒楣的烟袋不通气,今天我要修理你!"海旺猛吸两口烟袋,不巧把又苦又涩的烟油吸进嘴里连连外吐,自言自语道:"天气要变呀,要下雨啦?"意欲"修理"(方言,即整人的意思)玉珍,使其就范。热心公益的玉珍规劝海旺无效,海旺压服玉珍不成,海旺不得不亮出最后一着,用离婚要挟玉珍。玉珍忍无可忍指着门外"一言为定,你先走!"海旺外强中干,双腿迟迟不肯迈步。玉珍向门外走去,海旺慌忙紧跟欲拦,玉珍突然转身回头,海旺欲罢不能,又端起原来的架势,这里许德元颇为细腻地表现出海旺"骑虎难下"的神情。

海旺思想转变后连连夸赞玉珍:"打着灯笼也不好找","你当家比我强多啦",说着系围裙、卷衣袖,边给玉珍倒水边说:"我去做饭",并重复着玉珍上场时的动作。心疼丈夫的玉珍说:"你劳动一天啦,受累了,还是我去做。"玉珍下场后,海旺沉浸在喜悦之中,突然高兴地叫道:"我说玉珍",玉珍双手沾满面粉应声上场,海旺看着娇妻容光焕发,高兴得不知说什么好,一个短暂的"停顿",二人"推磨"。海旺夸张而又柔情地说了一句:"你真是我的好老婆!"玉珍娇嗔地用手指一戳海旺的鼻尖,海旺鼻尖被戳上一个白印,玉珍忘了手上沾满的面粉忙用手去揩擦,结果白白的面粉在海旺的鼻部越抹越大,成了戏曲丑行的"豆腐块",玉珍看着丈夫那副"三花脸"样,"咯、咯、咯"地发出银铃般的笑声,海旺就势抓住玉珍的手,一个嬉笑,一个傻笑,小戏落幕。

**三个红布包**　二人台现代小戏。小戏的特点是柴得富这个喜剧人物的塑造。刘四仁饰柴得富,他紧紧地把握住柴得富这位老农忠厚老实而又不失风趣幽默的性格特征。戏里有两处富于喜剧性的表演给观众留下深刻的印象。

俩亲家见面后误会消除,柴得富吩咐老伴做饭招待亲家母,而两位亲家母正交谈火热,这时柴得富向她们频使眼色,意思是说"让娃娃们叨啦两句体己话嘛!"他不住地向灶间示意,比划着切菜、擀面、包饺子……两亲家不约而同地"噢——!"了一声后,便喜孜孜、

乐颠颠地掀起门帘下场。正当女儿、女婿窃窃私语时，柴得富贸然掀起门帘上场，一看女儿、女婿亲昵的情景夸张地倒抽一口冷气，躲闪不及，飞快地钻进门帘内，伸出一只手举着瓶子高叫："彩霞，醋、醋没啦！"边说边把瓶子来回摇晃，小两口迅速离开，彩霞故作扫地，女婿转身带倒条凳。

彩霞打醋回来故意叫爹出来取醋瓶，柴得富两手沾面，捏着一个个饺子，边捏边和女儿搭话，当知道女儿、女婿合计着用三个红布包的钱盖鸡舍，当养鸡专业户时，柴得富喜出望外说了声"对呀"，情不自禁地两手一拍，恰好把手里的饺子拍扁。

**劈关西**　二人转传统剧目。取材于《水浒》。恶霸镇关西仗势欺压贫女金翠莲，鲁达路见不平怒打镇关西，为民除害。老艺人刘汉臣演出此剧，运用"大板"的高难技巧，渲染剧情，表现了人物的内心感情。

刘汉臣演下装（饰鲁达），演至鲁达气极，怒打镇关西时，顺势掏出大板，一个劈式，如泰山压顶，气势逼人。然后，双手打掏花板，令人眼花缭乱，形象地表现出莽撞的鲁达乱拳齐发，"一下子好似打翻了缸儿、罐儿、瓶儿、钵儿、瓢儿"的情景。调换位置后，与上装站成一前一后，相距三米，各自打出手板，再接前后交叉出手板。刘汉臣站在前面，背身抛板，全然不看，互接对方打来的出手板。接板一刹那，要打在一板三眼的板上。两位演员打出左右交叉快飞板，最后同时上抛出手板，空中旋转两个花后入手，入手时同样要打在板眼上。刘汉臣的大板表演在东北各省享有盛名。

**梅绛亵**　北路梆子传统剧目。小旦应工，唱做并重，写狐狸报恩的故事。剧情庞杂，有色情表演，中华人民共和国成立后已不演出。王玉山（水上漂）在此剧中有"站印"的特技。最后一场，狐狸头戴七星额子，双翎豹尾，身披斗篷，手持拂尘。一般演出，舞台正中置一桌，桌前挂幔帐，狐狸站在桌上，以示立于云端，唱完下场，全剧结束。王玉山饰白狐，装扮如常，唯桌前不挂幔帐，桌上置放两个叠起的印盒，踩跻站在印盒上面，唱三、四十句乱弹，并执拂尘表演，名曰"站印"。演唱结束，在打击乐声中，从印盒上跳到地面，速度极快，桌上双叠印盒纹丝不动。最后拂尘一甩，在〔大清场〕的尾声中，飘然下场，显示出狐狸的法术精深。

**祭桩**　北路梆子传统剧目《血手印》之一折，为全剧重点场子。原为正旦（青衣）唱工戏，王玉山（饰王桂英）演出，唱做并重，一百多句乱弹，一气呵成，且发挥腿功特长，载歌载舞，别具一格。

王桂英身着重孝，幕内唱〔介板〕："丫鬟带路往前奔"，面背观众，快步斜冲上场，惊慌失措，急不择路。接着以慢步掏十字步法，在〔二性〕、〔四股眼〕大段起伏跌岩的唱腔中，哀诉未婚夫蒙冤和自己的不幸遭遇。在走"掏十字步"调换方向时，左行斜身向左，双脚向左蹉步，右手扬袖；右行斜身向右，双脚向右蹉步，左手扬袖。如此交替，左右对称。随着疾步赶路，脚尖踢得裙子上下翻动。用进三步退两步以及滑跌、揉膝等多种形体动作，表现路途

坎坷难行，王桂英踉踉跄跄，精疲力竭的情景。唱至"林郎夫被害在杀场上"，脚步加快。唱至"恨不得插双翅飞到法场"，唱腔速度加快，脚步随着节奏也愈来愈快，几个圆场，一气呵成。到法场见到林招得，跪步横穿舞台。王玉山的跪步与众不同，先跳起一尺多高，跌跪在地，双手扬袖，上身纹丝不动，两膝迅速蹉步，飘然而行。

王玉山在这折戏里，先后用了快、慢、碎、蹉、滑、栽等十余种步法，配合扬、翻、抖、掸、甩等水袖动作，衬以起伏跌宕的唱腔，歌舞并重，塑造了一个悲剧女性的形象。

**百花点将**　又名《百花赠剑》，北路梆子传统剧目，包括《赠剑》、《点将》两折。《赠剑》写百花公主与海俊爱情故事，为小旦做工戏；《点将》写百花公主斩巴喇铁头，为海俊复仇，为刀马旦本工戏。



王玉山（水上漂）饰百花公主，系由晋剧名伶李子健亲授，又经多年锤炼，为其看家戏之一。

《赠剑》之"三次偷觑"、"三声呼唤"，含蓄蕴藉，细腻传神；《点将》之跑场、巡兵、坐帐斩巴，气势磅礴。

《赠剑》一折。幕启，舞台正中设大幔帐，"九龙口"前斜置一桌，桌前放椅。大太监搀扶沉醉的海俊上场，入帐。江花佑上场，发现帐中乃失散的胞弟，吃惊非小，匆忙将其弟藏于百花床下。百花幕内叫："江花佑，掌灯！"身着宫衣，头戴大凤半冠，左手环抱宝剑，右手持折扇，在〔平板带穗子〕的起板过门中，仪态端庄，缓步登场，起唱六句。走至舞台正中，在"掌灯"传呼声中，江花佑挑簾迎接。百花迈进百花亭，做轻微的"闪腰"身段，在"大、大"的鼓键击奏中，慢慢转身，眉微皱，似乎嗅到酒气的神态。行至舞台的左前方，欲察酒气来至何方。江花佑上前侍奉，接过宝剑，悬于幔帐右上方。百花坐于椅上，江花佑托盘奉茶。百花右手一触茶盅，在鼓板"大"的一声配合下，迅速将手抽回，看了江花佑一眼，以示茶盅烫手。又用拇指和中指反复触摸茶盅，始端盅就饮。先吹开浮在水面的茶叶，左手持扇遮面，饮了一口，口内微动，做吐茶梗状。然后，再饮几口，放回茶盅，水袖沾唇。江花佑送下茶具，持兵书上。百花放扇，接过兵书，江花佑打躬后退。这段戏，动作舒缓，显示公主的娇矜沉稳。

百花打开兵书，命江花佑背诵。江花佑一再推托，意在劝促百花安歇，以放海俊逃走。百花盛怒，举掌就打，海俊突然从帐中走出。百花倒吸气，猛然一惊，旋即抽剑劈去；江花佑左拦右挡，保护其弟。在〔乱傢伙〕、〔马腿〕、〔硬三锤〕、〔三股头〕、〔紧三翻〕等锣鼓经中，百花以"拧圆场"、"削头"、"里挡外挡"、前后"蹉步"、"转身"、"双漫头"、"上劈下架"等程式动作，步步逼杀。海俊跪地，述说巴喇忌才，将己灌醉，欲借公主之手杀害，乞求饶恕。百花见海俊"言语清亮，气宇轩昂"，暗自怜爱，遂放之。这段表演王玉山动作敏捷，舞姿舒展，转身

时宫裙兜圆，裙穗飘展，宛如一把撑开的阳伞，姿态优美。

海俊去而复返，向百花讨个灯亮。百花至前台正中，双手扶门，呼唤“江花佑”不应。〔小五锤〕中，出门，行至下场门前侧，再唤，仍不应。百花自言自语“这个贱婢哪里去了？”回身，于门前和尾随其后的海俊突然相碰，在〔小碎头〕由慢而快的节奏中，羞怯地急以扇遮面，缓步退行。在“扎、台”的打击乐声中，百花左手持灯，右手以扇遮面，前行为海俊照亮，缓步行至下场门前侧，与出门的海俊斜对。百花悄悄向右移扇，从扇左侧偷觑海俊，恰逢海俊亦以水袖遮面，从右侧偷觑百花，小锣“台”的一声，四目相对，百花急以扇掩面。二人缓步圆场，百花向下移扇，从扇上侧偷觑海俊，海俊也从袖上侧偷觑百花，小锣一击，四目相对，百花又急以扇遮面。百花旋又从扇骨缝隙偷觑海俊，海俊不敢再偷觑公主，百花得以大胆饱视海俊，面部表情含羞微笑，双眼脉脉含情。

百花送海俊至墙边（上场门前侧），命海俊“攀梅过墙”，回身念道：“莫将老梅攀折坏，但等他日报春来”。海俊听出话中隐意，并未离去，隐身于花荫之中。百花送走海俊，疾步跳进百花亭，将灯置于桌上，面背观众，深呼吸，双手投袖，肩微晃，闪腰翻身，含羞带笑，倚桌亮相。这一连串动作在〔小五锤〕中完成，把一个初恋少女的柔情缱绻心态，用背后戏表现出来。接着一段独白，表述对海俊爱慕之心，欲托终身，又羞于启齿。百花情不自禁地轻轻呼出“海——”字，“生”字不等呼出又吸了回去。稍顿，百花下意识地在手心上磕打着合拢的折扇，边出门边走向下场门张望，连呼“海生、海生！”中间略有间歇，却一声高似一声。转身，怅然若失地自言自语“他倒过了墙了！”终于焦急地向上场门长声疾呼“海生——哪里？”三声呼唤层次鲜明。海俊自上场门出，应声向前“生——在”。二人舞台正中碰面，在〔丝弦尾子〕断奏的“衣大衣”中，百花吸气、一惊、凝视对方，略顿，羞涩难以自持，面部肌肉颤抖，急以袖遮面，低头退步，启扇遮面，娇羞不已。〔丝弦尾子〕中，二人“双挖门”入百花亭。台中再碰面，百花低头退步，双眼含情，启扇遮面。

二人定情后，百花送走海俊，江花佑提灯迎接公主。二人碰面，百花羞涩地急将江花佑手中之灯一口吹熄，以掩饰其窘态。

《点将》一折，场面宏伟，由四小把子、四大把子、四女兵、四大铠、二大将、巴喇铁头、海俊、兰花佐、江花佑摆队上场。百花着女蟒、腰配玉带、戴凤冠、冠上双穗齐腰、双翎豹尾，左手环抱令旗、宝剑，右手执马鞭。出场后，扬鞭端带，二目传神，英姿飒爽，亮相。走大圆场至上场门，斜身挥鞭策马，再至下场门，在“长搓儿”中返向上场门，踩着〔帽子头〕锣经走向舞台中心。念白：“众将官，统到校场以内、将台以下，听我一点！”唢呐吹奏〔朝阳令〕帽子，催马下场。海俊、巴喇、江花佑、兰花佐，四女兵摆对随下。场上两侧变换调度为：两大将单挑一排；四大铠站第二排；四大把子站第三排；四小把子站第四排，布满舞台。由两大将领起，踩着〔朝阳令〕曲牌的节奏，调度为“双出门”，分左右循圆圈走场，再变为“掏十字”、“二龙出水”，将士们由慢而快的节奏，“嗨”声呐喊中显示军威。最后，队形仍恢复为两侧站立。〔紧拜场〕中，海俊、巴喇、江花佑、兰花佐、四女兵摆队引百花再上场。在打击乐“衣才、衣才”的反复击奏下，百花趟马，她左手攥拳挽缰，右手挥鞭，纵马奔驰，双目凝视前方。王玉

山趟马时，上身微前倾，不摇不晃，随着打击乐节奏，略有起伏，双翎豹尾，凤冠珠穗，宝剑流苏，丝毫不乱不缠，令旗绸角飘摆有序，干净利落。台步轻盈飘逸，由慢而快，脚尖踢得裙子如风吹荷叶般摆动，似一叶轻舟在河上飘浮。其圆场婀娜旖旎中显矫健，既快又稳，满台回旋，三个圆场，一气跑完。

"拜印"，百花舒展地转身，整冠为左右手交替扳翎：先后手扳翎亮相，目视左上方；左手做对称动作；再双手扳翎至胸前，双目仰视正中。放翎后，双手左右弹袖、展袖。在"乙才、乙才"的节奏中，双手交替抖袖，退行至帅台（叠起的双桌），双手端带走半圆，至舞台中心，面对帅台，先左后右投袖，双袖展平，双臂抱胸前，低头一揖，配以一锣；斜碎步向左侧行进，以同样动作，低头二揖；再斜碎步至右侧，低头三揖。又行至舞台正中，躬身三叩首。在"票扎都儿"的击奏中，扬右袖齐头，仰视帅台，站起后，斜行左右中，再三次拜揖。拜印大部分动作都是面背观众，身段繁复，舒展大方，典雅凝重，显示百花对帅位的崇敬和虔诚。

"巡兵"，百花右手扳翎做"三望门"，众军"喊堂"。百花又快步至下场门前，碰巴喇，略停顿。〔脆头〕中，碎步退至上场门侧的前台口，在锣经〔重三击〕配合下，放翎，左手抓袖，面对巴喇，双眉紧皱，面带愠色，怒目而视，向巴喇抛袖。又抓袖背于身后，右手揉胸。稍缓，速行至上场门侧，稍停，〔脆头〕中，碎步退至下场门前台口，右手扳翎做"三望门"，众军"喊堂"。又以快步行至上场门前侧，碰海俊，〔小碎头〕双目含情，面带笑容。海俊示意与巴喇有隙，百花点头会意。巴喇目视二人，向前跨步，傲然而立，锣经三击，三人愤然而视。

"点将"，百花登上帅台，庄严深沉。当问到巴喇造箭未就时，百花面现煞气，双目冷峻，故意寻衅，怒斥巴喇贻误军机，吩咐将其上绑。巴喇狂呼："我乃老王托孤勋臣，只恐你斩我不得"时，百花震怒，疾言厉色，拍案怒斥，历数巴喇罪状，双手扳翎，抖成弧形，压于案头。双目圆瞪，咄咄逼人，令人不寒而栗，传令将巴喇推出斩首，将全剧推入高潮。这段表演紧张炽烈，生动地表现出百花性格中冷峻、刚烈、干练、果敢的又一侧面，完整地完成了这一人物形象的塑造。

**凤台关**　晋剧传统剧目。刀马旦应功，为王治安（凤凰旦）的拿手戏，饰张月英。

"巡城"：兵临城下，凤台关激战前夕的紧张气氛森然逼人。慕容彦超重病在身，张月英代夫巡城。四女兵〔乱傢伙〕上场，"搜门"转圈亮相。张月英挂剑执鞭，在〔四击头〕中，趟马上场。双目炯炯，巡视远方，一看再看。稍稍后退，猛然箭步冲前，抖马鞭转身亮相。起圆场，先慢后快，越走越快，越走越冲。靠裙先是微微抖动，双翎、珠穗丝毫不乱，金线绣花斗篷在身后飘起，随着圆场速度加快，斗篷亦越飘越高。走半个趟马，领女兵，亮"顺风旗"相。唱〔导板〕："耳听得谯楼上起了更点"。在〔平板〕、〔七锤子〕过门中，两边"搜门"，满台回旋。身段干净利落。

"出兵"：张月英巡城遇更夫，以为是入城之敌，拔剑欲杀。知是更夫后，按剑询问，得知"老爷尚在病中，只恐城池难保"。厉声喝退更夫，面部表情急速变化，由警觉而沉思，由威严而忧虑。在"达、达、达"三键子鼓点声中，眼珠左右飞转，断然握拳击掌："也罢，不免亲自出城，看看敌兵武事如何。女兵们，与姑娘抬枪带马！"起〔大介板〕张月英将手中马鞭打于

空中，掉头，右手接鞭杆中部，缠花，缠五指（“过五关”），缠腕。将鞭扔向女兵，下马。女兵接鞭，张月英双手掏翎翻身亮相。唱：〔介板〕“女兵与我把衣更，来来来城外杀敌人”。小箭步持枪上马，亮相，率女兵下场。

“救夫”：三夫人投敌，凤台关失守。经过一场血战，张月英去掉头盔，戴面牌，口咬发梢，带彩持枪上场。遇敌兵，打“五股档”。四敌将擒慕容彦超过场。张月英奋不顾身，追赶敌兵，力挫众敌，抢回丈夫，敌将败走，张月英“搜门”至下场门，见慕容昏倒在地，“打卒”退至前台口。枪杆“倒提柳”，下马，枪挑靠肚起跪。跳起二尺多高，轻轻跪落，跪步斜穿舞台，至下场门，唤醒丈夫。当慕容问道：“为何不见三娘”？张月英：“三娘她……”三字出口，恨在心头，手指前方，切齿顿口，满腔仇恨集于一指，却又不忍以实相告，强压怒火道：“莫管他人，老爷速速上马，汴梁求援。为妻与他们步战。”战鼓咚咚，战马嘶鸣。四面受敌，危急万分。慕容病弱体衰，两次上马都跌落下来。敌兵步步紧逼，张月英心急如焚，左手带马，右手执枪，托丈夫的腿。莫容一手扶张月英肩，一手拿马鞭。随锣鼓“且、且、且”二人憋红脸，立抖，敌兵逼近，张月英力扶丈夫上马，拼死步战。

《凤台关》以武打场面为主，王治安在表演中安排了“三见面”、“大刀双”、“三股档”、“五股档”等武戏中常用的档子。他武功娴熟精当，一招一式讲究稳、冲、狠。开打中连续用“五漫头”，中间踢开，接“三削头”一绕二绕，“蹦子削头”，又冲又险，武打场面自始至终紧张炽烈。

**富贵图**　北路梆子传统剧目。剧情松散，多色情渲染，中华人民共和国成立后，多以折子戏演出。该剧原为王玉山（水上漂）之拿手戏，其养女王巧云承袭王（玉山）派艺术，饰宾蝉。王玉玺本功二黑（架子花脸），在此剧中串演丑脚，饰廉贤。



《吵家》一折，为小旦、小丑对子戏，二人双做双舞，表演身段和舞台调度对称。廉贤勾“白豆腐块”脸，戴纱帽、红官衣、玉带、靴子，踩着〔手锣穗子〕加击〔七声开道锣〕，摇头晃脑，颤悠悠他坐轿上场。唱四句〔二性〕板，下轿，家院搀扶，手扶左腿拐行，“啊，吓吓、吓吓”地呼痛。

进家门，请出母妹，行礼、落坐。母坐正中，丫鬟站身后。廉贤坐上首，就坐时，“啊，吓吓、吓吓”呼痛。宾蝉坐下首，辉姬（即姬光，男扮女装）站宾蝉左侧。

当廉贤念到“拿住姬光以绝后患时”，宾蝉暗拉姬光衣角，哭道“苦命的公——公子啊”！廉贤嗤笑：“我们提到姬光，你哭的什么？你羞也不羞？臊也不臊？寡也不寡？淡也不淡？你扯也不——扯”？语气句句加重，并以水袖甩宾蝉。

廉贤突见宾蝉身旁丫鬟，手指姬光，向前探身子，随小锣“台、台、台”三击，左中右“三

看”。宾蝉假意用手绢扇风，每每挡住廉贤的视线。廉贤问母亲丫鬟的来历时，当廉母说："名叫辉姬"时，廉贤接话："什么，什么，辉姬！"时，小锣又三击，廉贤又“三看”，宾蝉故意双手抚摸发髻，再次遮挡廉贤视线。廉贤索要辉姬，宾蝉不给时，廉贤拐步向前，边走边说："这可由不得你。"宾蝉凑向前去，双手叉腰，也说："由不得你。"两人连连争吵："由不得你！"在打击乐中，廉贤举手欲打宾蝉，被廉母喝住，宾蝉得意地微微晃动身子，侧目睥视廉贤。廉贤怒用水袖甩宾蝉，二人张目而视。

当廉贤唱到："家院你把棍看过，打死辉姬免争夺"，宾蝉念白："我看你打不了！"廉贤："我是打定了！"两人连连争吵。廉贤左腿踮脚虚站，宾蝉于〔三性〕锣经中，在其左腿上猛击一掌，用力一推。廉贤向前一栽，忙扶左腿，连连呼痛，在〔小脆头〕中，晃身子，站立不稳，连连拐步向舞台右侧退行；宾蝉得意洋洋，双手在胯间左右对称摇摆，以“花梆步”向舞台左侧退行。在〔浪锤子〕锣经中，两人舞步对称，分别退至舞台两侧后面。宾蝉闪腰，又以慢步向前；廉贤也拐步向前。〔三性板〕过门中，两人同时走完场子，在舞台正中碰面。随着〔小脆头〕的击打，宾蝉“发脆”(即双手在胸前颤抖)；廉贤“憋红脸”。〔马腿〕击奏中，两人左、右手交替扭打。宾蝉用手架住廉贤的手，唱："咱府丫鬟有许多，你为何不要那一个？(指廉母身后丫鬟)，廉贤白："我不要这一个(指廉母身后丫鬟)，我就要那一个"。(指辉姬)两人互不退让，宾蝉白："由不得你！"廉贤白："要定了！"两人又连连顶嘴，宾蝉又击廉贤左腿一掌。廉贤手扶左腿呼痛："啊，吓吓、吓吓！"在起〔二性板〕过门中，宾蝉斜身，面背观众，双手向同一方向来回摇晃，以“花梆步”缓步至廉母面前，闪腰，拱手，念："娘呀。"廉贤沿对称方向，拐步走回自己座位。宾蝉左手托母背，右手抚母胸，唱："凭他的官大压了我"，廉贤夹白："压了你怎样？"宾蝉双手颤抖，对母埋怨地接唱："看得见来，你——你——你，你看不着！""你"字随小锣三击和鼓键的“大、大、大”中，撇嘴、耸肩、抽泣，撒娇的哭。再“慢步”至廉贤面前，在〔小脆头〕中，双手胸前颤抖。又以“花梆步”循舞台前沿向左后退行，右脚绊一下，闪腰。〔三性〕小锣中，左手用手绢甩廉贤，缓步行至舞台正中，双手叉腰。在同一节奏中，廉贤拐步循舞台前沿向右后退行，旋又前行，二人在舞台正中碰面，廉贤摇头晃脑地夸官，右手指头上纱帽，又抚摸官衣胸前“补子”。宾蝉背过脸去，不屑一顾。廉贤唱："这个丫鬟不让我，兄妹失情待如何？"宾蝉白："住了罢，动不动就失情，失情不失情难道我还怕你不成？"廉贤白："我还惧你不成！"两人反复争吵。当廉贤念道："……我父用银钱买来的丫鬟，不由我，难道说由你这个外姓之人不成！""外姓之人"四个字重音念出，同时狠指宾蝉。宾蝉念："哎呀，娘呀，你老人家在世，他竟讲出这样言语，你老人家若是去世，不知我家哥哥——"手指廉贤，随着节奏抽泣地叫板："他、他、他，他是怎样地待我——呀！"起〔三性板带穗子〕跺脚、揉胸，“花梆步”后退至上场门前。廉贤狠狠地白："我就是这样待你！"边说边以拐步走至下场门前，转身，两人又以对称路线，同时前行，在舞台正中碰面。廉贤举手欲打，宾蝉架住廉贤的手。廉贤唱："这个丫鬟不让我，咱兄妹今天见死活。"宾蝉把廉贤的手

腕猛力推出，廉贤一个趔趄，几乎跌倒。〔小脆头〕中，宾蝉走“花梆步”后退，碰姬光，唱四句，并示意姬光回房。姬光（从上场门）下场后，宾蝉傲慢地对廉贤撇嘴，侧目以视，悠然缓步向上场门走去。廉贤拐步急追，双手交替打宾蝉背后双肩，打完转身拐步急跑。宾蝉转身来至台口，双手交替打廉贤双肩，打完转身仍向上场门缓步走去。廉贤又按前次身段追打宾蝉，打完欲回原座。宾蝉转身，挽袖子，以花旦“跑步”追上廉贤，双手交替打廉贤后背，又用力将其推倒。廉贤右腿跌跪，扑伏在地，宾蝉双手交替打廉贤三掌，又双手齐下狠狠地拧廉贤左腿，廉贤高声“啊，吓吓、吓吓”呼痛。宾蝉嬉笑拍手，迅速跑步下场。

《缝书》一折。宾蝉、姬光在〔小锣紧三锤〕中上场，各唱两句，坐下。当姬光叫〔慢板〕“待我修书”，宾蝉接白：“待我奉墨。”姬光修书唱四句〔夹板〕，接着宾蝉取出夹线的书本，翻开，左手按线，右手抽线，将线甩一甩搭于左肩，合起夹线本，放置一旁；将线捋顺，左手拿线头，用牙轻轻咬去线茬，吐出，再用嘴唇抿线头，右手捻拢；从头上摸下针来，左手持针，纫线打结，将针别于襟上；从衣袋取出顶针，用舌舔一下右手中指尖，戴上顶针。这一连串虚拟动作，在姬光唱完时，恰恰全部做完。

姬光将写好的书信递交宾蝉，并将椅子移在舞台正前方就坐。宾蝉将书信掖入姬光对开的衣襟中，将衣襟整理平整。右手从自己衣襟上取下针来，起〔二性板〕，边唱边缝。右手用兰花指执针，左手捏住衣襟，从下向上缝，左右穿针引线，插针、拔针异常迅速。目光随手移动，线由长渐短，缝至领口处，线基本用完，用线在针头上绕一圈后打结，在小锣“台”的一声，咬断线头。在“大”的一声鼓槌声中，将针插入发髻。以上缝书的虚拟动作在四句〔快二性〕唱腔中完成，手指灵活轻俏，动作干净利索，特别是针头递进越来越快，故有“飞针走线”之称。表演中，每一个细小动作都必须与唱腔节奏严丝合缝，富于韵律感。为王派表演艺术特技之一。

**打路**　晋剧传统剧目。《火焰驹》的一折 。老旦代表剧目。高有生饰李母，通过精细入微的表演，把李母焦急、愤恨、悲苦和喜悦的复杂心情层次鲜明地揭示出来。

李彦贵含冤入狱，被判处死刑。李母闻讯，偕大儿媳匆忙赶往苏州府，与儿子诀别。李母带着急切、悲愤的心情，运用“蹉步”、“老步”、“前爬后蹲”急上，唱〔流水〕与大儿媳挎篮子圆场，婆媳二人滑倒在地气喘吁吁。黄桂英身着重孝，双手高展“腰包”，一步三滑地从另一条路赶往苏州府，不期与李母婆媳相遇，当李母得知眼前这一重孝女子即是陷害儿子的黄桂英时，李母对准黄桂英高抛拐仗，尖厉地喷出“哦——！”双目眦裂，步步紧逼，一字一顿，“你，你，你是何人？”桂英嗫嚅答道：“小女子黄桂英！”李母猛打黄一记耳光，黄桂英就势扬左右水袖，向左飞跨吸腿落地“坐墩”。李母此时浑身颤栗，双目喷火，切齿咬牙：“黄桂英呀！小贱人，你将我儿害得苏州大堂问斩，老身岂肯与你甘休！”起〔紧流水〕、〔拔嚓子〕，李母接过大儿媳手中的拐仗，重责桂英，“漫头”、“过来过去”、“里盖”、“打腿”，桂英捉住拐仗一头“跪步”，〔三翻眼〕，李母夺仗再打，杖自左下，桂英水袖起“腕花”、“涮腰”右躲，杖自

右下，桂英左躲，身段同上，反复多次，形成《打路》一折的高潮。桂英跪地哭"滚白"，说明原委，李母彻悟，错怪儿媳，婆媳抱头痛哭，互叫"婆母、母亲、婆母呀"，"儿媳、媳妇、儿媳呀！"大儿媳劝慰，赶路当紧，李母将儿媳双双搀起："孝道的儿媳，随娘走"，望儿心切的李母抛下两个儿媳独自向下场门颤巍巍地跑去，忽觉不妥，转身略有歉意地一笑，亲切唤道："媳妇啊，随娘来！"三人下场。

**困雪山**　北路梆子传统剧目。红行(须生)应工。宋玉芬(三女红)饰韩相忠，唱做并重，为其拿手戏之一。全剧场次较多，重点为"皇庙"、"行路"、"路遇"三场。

"皇庙"，白玉洁对卢夫人(韩相忠之女)酷刑逼供，欲置于死地。韩相忠身为参审官，明知诬陷，苦于无证，目睹女儿受刑，无法解救，心如刀绞。头次拶指，韩相忠坐在左侧案后，单肘靠案，水袖挡面，双腿微颤，目不忍睹；二次钉竹签，随着〔三翻眼〕的锣经，探身，右手撩水袖，"三看"，神情痛若，全身颤栗；三次十指点长灯，随着〔三翻眼〕、〔脆头〕、"长搓儿"、〔介板〕等的连续击奏，双手水袖颤栗，"三看"、"发脆"、跌坐，右甩髯口，左手搂髯，憋红脸，撩袖，"发脆"；右手推髯，左手搂髯在"扎、扎、扎"的反复顿奏鼓套中，手点白玉洁、卢夫人及自己胸口。一连串无言的身段动作，把韩相忠对奸相的切齿痛恨，对女儿的怜惜心疼，以及自己的难言隐衷，层次鲜明地揭示出来。当白玉洁要施"滚油浇身"的极刑时，韩相忠忍无可忍，大声喝止。接下来和白玉洁辩理的一段念白，抑扬顿挫，节奏鲜明，口齿流利，字句清晰，舞台上的压抑气氛顿现转机。白玉洁以父女之情相诘，韩相忠又无言答对。唯恐女儿难以生离皇庙，只得违心地要她"招、招、招来！"在急促的〔霸王战〕锣经里，韩相忠老步蹒跚，浑身颤栗，髯口抖动，面部抽搐往前坐，纱帽压眉，低头闭目，万念俱灰，复杂的内心感情又被推向一个新的层次。卢夫人的〔介板〕，唱到"为难处"时，早年的传统演法是由值日功曹自天上抛下书信一封。中华人民共和国成立后为消除迷信色彩，改由回书人送上 。韩相忠接过信后只读了两个字，继而在〔三点头〕的锣经中双指指信，上下点视，情绪由绝望转惊喜，眼神由微视变凝视，然后随"搓儿"后一击，双指挺冠，凛然而立。唱完四句〔介板〕后，攥髯口含。随着由慢而渐快的〔串子〕鼓点，迈着稳健有力的台步，气宇轩昂地走向正案，左手端带，右手抓住白玉洁的玉带，步步逼视，把积压在心底的愤恨宣泄出来。

"行路"，韩相忠奉旨"西羌"查探战事。由于年事已高，又经皇庙波折，他苍髯改白髯，在幕后叫板"老幼兵，与爷催马者"，音弱而长，时断时续。在〔钩锤〕锣经中，韩相忠手执马鞭，缓步徐上。起唱前，在〔马腿〕锣经中打马、勒马、再打马。紧接在〔脆头〕锣经中抡鞭，双手勒马，双腿微退，上身前后晃动，坐鞍不稳。在〔小三点头〕的手锣中，以袖沾目，表现旅途劳顿，老眼昏花。宋玉芬这套身段动作及使用的锣经十分新颖，不同一般须生表演。

"路遇"，马龙罢兵投唐，与卢明结为知己。二人相携回朝途中，卢明与岳父韩相忠相遇。韩相忠上场时更显步履艰难，摇摇晃晃，闭目而行。四句〔二性〕唱腔低回苍凉。下马时由老幼兵搀扶，左腿难以抬起。下马后在〔小脆头〕的锣经中，快碎步前跄后退，摇晃不

定。落座后，低首闭目，疲倦不堪。老幼兵禀报时，他已沉沉入睡，对耳高呼后始摇头摆髯。老幼兵再禀报，侧耳听，几经反复，仍未听清。待到得知卢明前来拜见时，精神为之一振，急忙上前相认。双手托起卢明的须髯，发现颜色已白，缩手摆头，惊呼后退。当卢明道及“岳父，你的胡须也白了”时，双手托起自己的须髯细看，又用右手托起卢明的须髯相比。大锣一击，韩相忠从沉思中惊醒，与卢明相认。得知马龙投唐的详情后，一改龙钟老态，台步由缓而快，唱腔由暗而亮。久久压在心头的重负，前途未卜的忧患，长途跋涉的疲累，一扫而尽。

**斩十王**　北路和中路梆子传统剧目，须生应工。写明代李文忠被封十王后，闯宫斥责白妃，遭诬陷处斩。邓有山(又名邓有，艺名十七红、舍命红)饰十王。长于功架作派，尤以带彩著称，擅用变脸、鼻帘、甩发盖面等特技。

“拜宫”一场，十王口念〔扑灯娥〕边甩发边以跪步追白妃，求其向万岁说情赦免，悲惨凄切，失魂落魄。“受绑”一场，在〔三翻腰〕锣经中，两刽子手平托十王臂向后拉，在其背上猛击一掌，十王随之一个“硬扑虎”，直趴于前台角，待刽子手将其拉起时，面部由白变灰，谓之“变脸”。变脸须事先备好黑灰，由检场人置于台角，此时邓有山趁趴倒在地对黑灰一吹，沾在脸上。变脸后，由两刽子手各托十王一臂，十王跪步、甩发，被拖下。到法场后，十王在〔叫头〕锣经中呼喊，喊第二个“天”时，只喊出字头便一口气憋住，继之由鼻孔喷出三寸长的鼻涕，然后再吸回去，谓之“鼻帘”。鼻帘用白矾香灰制作，由鼻孔喷出和吸回，全凭控制气息。这一表演，在净化舞台时已被取消。斩首的三通鼓刚一落音，十王用脑后劲使甩发直竖，然后均匀地散开，把脸遮住，谓之“甩发盖面”。以上特技虽为许多演员用过，但很少有像邓有山用得那样精当逼真，故被观众称为舍命红《斩十王》的三大绝技。

**白虎鞭**　晋剧传统剧目。原为花脸应工戏，整理改编本以伍员(须生)为贯串全剧的主要人物。《骂殿》、《突围》为剧中重点场子。张玉玲(十三红)饰伍员，弓存良饰伍屠。张玉玲幼年学艺即以《杀府走边》、《宁武关》等戏开蒙，她功底扎实，唱做俱佳。二十世纪五十年代中期演出《白虎鞭》中发挥其精湛技艺，成功地塑造了伍员的形象，为其拿手戏之一。

《骂殿》一折，伍屠有七百余字的大段念白，追述伍员保主临潼赴会，教场举鼎，力克群雄。演员扮相庄重威严，步履稳健，气度凝重，“九龙口”前双搂水袖，反腕抄于腰后，怒目圆睁，注视铜鼎，向前重踏三步，欠身运气，右手持鼎角缓缓上举，颈项震颤，相纱上蜡珠碰撞“哗哗”作响，白髯抖动宛如瀑布一般。举鼎虽系虚拟做工，似有身临其境之感。七百余字的念白，“喷口”有力，道字铿锵，绘声绘色地描述伍屠举鼎全貌，话锋一转，历数平王无道，父纳子妻，痛斥昏君，纲常沦丧。两句〔介板〕“老牛力尽刀尖丧，侍奉君王不到头”唱得悲壮苍凉。

《突围》一折，伍员决心率家小护驾突围，戏中安排了炽烈火爆的开打 。伍员后台一句〔介板〕：“伍子胥出樊城一场血战”，伍员持枪、鞭，单骑，后随夫人一车，昭仪一辇做“掏蒜辫子”走场，唱〔紧流水〕，追兵紧紧尾随。乱军中两车陷地不前，伍员跌马，此时，追兵两将

"蹶子"翻上与伍员抱靴"叉"同时起"范儿",两将从夫人、昭仪车顶翻过,伍员抱靴"叉"落地憋红脸,表现出夺车的惊险。追兵将夫人、昭仪车辇裹挟而去,伍员紧勒战马起立,场上顿显沉寂。伍员在〔霸王战〕、〔滚头子〕锣经配合下,策马攀椽、寻觅、呼唤。突然,喊杀声再起,伍员与乃师养由基相遇,养由基明擒暗保,并以白虎鞭助阵。伍员得鞭后如虎添翼狠追车辇,形成最后的开打高潮。伍员持鞭与二千岁对阵,"杀过"、"领起"、"高吊抢背"毙敌,最后猛搅追兵二十余个"小翻",旋即又"扫"芈单一圈"小蹦子",用白虎鞭将芈单打死。伍员终于夺回车辇,杀出重围,护驾而去。

**疯僧扫秦**　北路梆子传统剧目。又名《扫秦》,丑脚做功戏。秦桧害死岳飞,到灵隐寺拈香,遇疯僧对其冷嘲热讽,揭发东窗隐事。丁耀辰饰疯僧,其表演紧紧扣住一个"扫"字,前后设计了三个不同的"扫"的动作。一扫:步履缓慢地走向秦桧,从肩往下扫,动作小而有力,好似要剥开奸相华丽的外衣;二扫:走小八字,身躯稍有摆动,从头扫到脸,好似要识别奸相的庐山真面目;三扫:由缓而急,双膝微曲,双脚略撇。直腰提气,不摇不晃。二目圆睁,咄咄逼人。左手撕发,右手使帚,直奔秦桧,狠扫其胸腹。

疯僧不疯,假装疯癫是为了揭露奸相。既要装疯,就要有疯相,而疯相又不能掩盖僧人的正气。为了表演这一个心态和动作极不协调的人物,丁跃辰突破了丑行的局限,大胆借鉴了须生、花脸的程式动作,甚至吸收了小旦的花梆步,把一个疯在其表,正在其中的僧人表现得维妙维肖。

**伐子都**　晋剧传统剧目。生脚(武生)应工。该剧突出地刻画公孙子都阴险卑劣的性格。子都深忌颍考叔之功劳,为得荣誉,竟用暗箭射死颍考叔,但内心受到极强烈的震撼,时时处处惊疑颍考叔鬼魂出现向其索命,以致心理变态,精神崩溃。剧中有一系列摔跌翻扑表现子都负疚,惊恐而不能自拔的身段和舞蹈。临亡前的"变脸"、"血彩"更是完成子都形象创造的特殊表现方法。老艺人高有生(二娃生)年轻时擅演子都一角。在传授《伐子都》一折时,高有生讲述了"变脸"、"血彩"的绝技:置麻纸一小方,浸油后阴干备用,演出时将麻纸盛少许鸡、羊之血成丸状,上场前交与检场师傅,子都所登的三张高桌上事先置香灰一撮。子都最后上场面部敷油带彩,待转身登高时,从检场师傅手中接过纸丸,噙于口中,子都从高桌"蛮子"翻下起"范儿"时,运足一口气猛吹桌面,霎时香灰即反溅子都脸上,同时亦将口中纸丸咬碎,血亦从嘴角流出,待子都落地抬头时,形象陡变,满脸死灰,口吐鲜血,给观众留下强烈的印象。中华人民共和国成立后,为净化舞台形象,"血彩"多已不用。

**下水牢**　北路梆子传统剧目,为《双合印》之一折,生行应工。写刘彦龙依仗义父严嵩势力横行乡里,八府巡按黄伯卿被其所害,继任董洪微服私访,被其识破,投入水牢,被丫鬟所救。陈宝山(十七生)师承"鱼儿生",此剧为其亲授,梢子功颇为出色。

在〔流水〕中,一家丁引路,穿过回廊,打开水牢闸门。舞台左侧置一高桌,桌上一椅,背台而放,为水牢闸门。陈宝山饰董洪,着蓝豹衣、白腰包、头束梢子(甩发)、面涂素彩,由四家丁托举上场。家丁将董洪从高桌抛下,董洪就势"抢背"落地,猛然起身,梢子自脸前直甩

脑后，仰面吐水，水落脸上。欲站，不料头碰牢顶，梢子自脑后直甩脸前，蹲身，水浸脖颈，呛水，梢子复甩脑后。无奈，只得半蹲半站，在漆黑中摸索。左手推水，梢子左甩，双脚右移，手触利刃，急忙缩回。右手推水，梢子右甩，双脚左移，手触利刃，手被刺破，疼痛难忍，又吹又甩。双手交替推水，梢子交替甩十字花。双脚前移，手又触利刃，只得后退。双手拍水，梢子甩成圆形。欲靠背而息，背部也被利刃所刺，急忙闪开。突被水中一物绊倒，呛水起身，这才看清石砌的水牢，高不及一人，四壁皆有利刃，直腰则头碰牢顶，下蹲则污水浸顶。仔细辨认，方认出绊人之物原是一具死尸，又惊又吓，急忙推水避之。稍顷，定下神来，自言自语："想我董洪，身困水牢，死在眼前，难道还怕一具尸体吗？"复推水向前，抱起尸体，在锣经〔三翻腰〕中，摸索尸身，发现怀中藏有一颗金印，急忙从自己怀中也掏出一颗金印，在〔大五锤〕中双印合一。董洪恍然大悟："我当是哪一个？原来是黄伯卿，黄年兄，圣上命你广平府巡视民情，你一去音讯全无，看起来你真乃无才，你真乃无才哟！"随即将尸体立于牢壁，背靠尸身昏然而睡。刘府丫鬟秀春手执灯笼上，欲接老夫人回府，行走间拾得一串钥匙，出于好奇，试着开门，不料竟将水牢闸门打开。此时董洪饥困交加，两腿一软，沉入水中，呛了一口水，从昏睡中醒来。想到自己少年得志，却身陷囹圄，上天无路，下地无门，不禁仰天长叹："董洪呀，董洪，你道黄年兄无才，你有才，你怎么也陷入这水牢之中？看起来你只有等待一死了。"紧接唱四句"滚白"，悲而怨、怨而恨，把董洪壮志未酬身将死的痛苦和愤恨宣泄出来。丫鬟打开闸门，董洪于绝望中发现一线生机，头甩梢子，双手拍水，趋于门前。丫鬟解下腰带递下，无奈太短，董洪够不着，丫鬟解开一裹脚布，接在腰带上递下，董洪使劲抓住，不料带断，跌入水中。丫鬟解开另一裹脚布，重新系好，递入水牢。董洪站在右侧台口，两手拽布，进三步退两步，以示攀登之艰难，抖抖瑟瑟，疲惫不支，终于在求生欲望的激励下，手拽口咬布带，攀上闸门，逃离险境。这时董洪才发现，自己口中紧咬的救命宝物原来是女人的裹脚布，不禁频频作呕。

陈宝山演此剧，从高桌"抢背"落地，至逃离水牢，其间摸索、碰壁、遇尸、合印等一系列身段动作，始终保持骑马蹲裆式的功架，以示水牢这一特定的环境。又通过不同眼神揭示内心感情。刚入水牢，表现惶恐不安；见水牢四壁皆是利刃，表现焦躁绝望；发现黄伯卿尸体流露出菲薄之意；口咬裹脚布后，面呈不悦之色。这些感情变化，都通过细微的眼神变化贴切地表现出来。

**五台会兄**　北路梆子剧目。剧本从湘剧移植。为二黑（架子花脸）应工。写杨六郎至北国盗取其父遗骨，归途借宿五台山庙中，遇杨五郎，兄弟相逢。

王玉玺饰杨五郎，嗓音洪亮高亢，基本功扎实，剧本虽为移植，在表演方面与湘剧不同。他经常摹拟佛寺中十八罗汉神态，故剧中穿插罗汉式舞蹈身段，充满雕塑造型美。

杨五郎身披袈裟、僧鞋、颈挂佛珠、手执云帚、光头、粘连鬓胡须。幕内唱〔介板〕"五台山削发为和尚"，在〔乱傢伙〕中上场。醉步踉跄，举云帚亮相。吐酒，接唱"思想起天波府疼儿的老娘"，这两句唱得高亢悲愤。接着念四句定场诗之后，在回山的路上，起〔介板〕唱四

十余句“乱弹”表述：宋王昏庸，潘仁美奸佞用权，陷害杨家。唱腔低回凄怆。转〔原板〕后，唱“手扶栏杆过桥垒”时，身体摇晃，醉步错落，双目迷离远望：“又见鸟儿落成堆，我要扳你的翅膀撇你的嘴”，他潜步向前做捕鸟状，白：“哈哈，却飞了！”接唱“喝你的血来壮我的威！”又向另一侧做捕鸟状，“哈哈，又飞了”，接唱“捡块石头往下追”，白：“哈哈，却又飞了”！接唱“这鸟儿好比潘仁美，我早晚把……把……把、把你的性命追”，他双手比做杀状。



当他听到寺院有马嘶声，询问师傅，听说有京城客人投宿，遽然一惊，深恐是潘仁美派来的细作，不顾师傅的阻拦，要去客房盘查。杨五郎和杨六郎互相盘诘时，六郎在丝弦中夹白盘问，五郎唱答，每唱一句，都有一个舞蹈身段，摆各种罗汉式。计有：双手合掌成参佛式；双手胸前环抱，两腿微蹲，成蹲地式；右肩反搭云帚，左手做稽首式；左腿提起假盘，右腿微坐，双手手心向上置于左腿之上，成观音坐莲式；吸左腿，双手交叉抱左膝，右脚独立，成抱膝式；左手抱右肘，右手执帚一端横对右身，左眼睁，右眼微合，成挖耳式；右手托左肘，左手托腮，双目直视，吸左腿，右脚独立，成沉思式；将云帚搭右肩，弯腰曲背，老步蹒跚，成柱杖式；左手提珠，右掌下捺，吸左腿，右腿独立，成伏虎式；右肩反搭云帚，右手指出，吸右腿，左腿独立，成降龙式；双手后背，弯腰，成弯腰背手式；云帚顶头上，分两股左右垂于脸两侧，双手用兰花指反捏（手心向外）帚梢，成长眉罗汉式；左手提珠，仰视佛珠，侧身吸左腿，右腿独立，成托珠式；双手一上一下为抱狮式；斜身昂面，右手攥拳把腮，吸左腿，左手捺膝，双目微合，成睡罗汉式；双手捧腹大笑式；右手反握帚柄高举，成击磬式；头顶云帚，双手抱头，成抱头罗汉式；上述十八个罗汉式，用时不完全固定，可根据唱词灵活运用。当六郎问至七郎时，五郎背功恸哭：“七郎、胞弟、七郎呀！”蹉步。六郎白：“提起七郎为何痛哭？”五郎：“各有各的心思。”六郎接白：“他还在也不在？”五郎一段哭腔：“……潘仁美心狠毒如虎似狼，将七郎绑在了芭蕉树上，射了他一百单三箭，七十二支透胸膛，他——他——他，他死得好惨伤”，这段唱腔低沉、凄凉。六郎拍五郎肩膀问，“师傅，五郎呢？”五郎先是一惊，然后答：“这五郎？他……他，死了！”六郎追问不放，在〔紧三锤〕中五郎唱出：“我本是沙滩会失散，五台山出了家的和尚，杨……杨……杨五郎！”六郎跪倒跪步，五郎蹉步，二人痛哭，将戏推向高潮。

**五雷阵**　北路梆子传统剧目。写战国时，秦王命王翦统兵征伐六国，至齐国境为孙膑所阻。王翦师海潮真人遣弟子毛贲往助，陷孙于五雷阵中。毛遂得悉师兄遇难往救，遵孙嘱盗得王禅老祖还阳丹及太上老君太极图，破五雷阵。冯金泉（十六红）在此剧中饰孙膑，表演梢子功和耍纸幡十分出色。



毛贲败阵后与王翦密谋，摆设五雷阵。孙膑身陷迷阵，失魂丧魄。冯金泉在这场戏中为了表现孙膑的惊恐，充分运用了梢子功的特技。他上场与众不同，掏四角绕门旗，左行而梢子右甩，右行而梢子左甩。观毕两阵，扑向台口，面向观众梢子花甩，由慢渐快，张弛有序，节奏分明，舞台气氛随之向高潮推进。随后，转至舞台右后侧，向前翻虎跳叉起身僵尸，当身体水平着地的瞬间，用颈部爆发力使梢子挺立，继而散落盖面，似落花铺地。整个动作一气呵成，不温不火，干净利落。

耍幡子是全剧中难度最大的特技。孙膑被困五雷阵，其师弟往救。两人商定，毛去盗还阳丹和太极图，孙则身背纸幡在阵中寻魂。孙的装扮十分奇特，足蹬厚底，腰缠孝带，发盘梢子髻，上穿水衣披胖袄，幡子扎于背后。幡子分幡子条儿和幡子竿儿两部分。幡子条儿宽约十六点五厘米，长约一百九十八厘米。用薄棉纱布加白麻纸裱糊而成。幡竿儿为藤制，长约三尺。幡子的插座，用双层牛皮制成，形同靠旗座。当孙彦捧拐，孙膑拜拐时，有一套高难度的耍幡子特技。冯金泉耍幡子时，根据剧情的不同，作前后甩、绕圈后甩、前后翻身横甩、前后转身甩、大甩、横甩等表演套数。前后甩，即将幡由后向前，再由前向后直甩。其中又分站、弓箭步和跪步前后甩。绕圈后甩，即将幡自右向左转身绕到身前甩向背后。左右翻身甩，即将幡向前方甩后，走右鹞子翻身，继而再将幡甩前归后。大甩，即利用甩腰的劲，使幡在周身由左向右大甩一圈。横甩，即利用肩膀的抖劲将幡由右向左、向右经头顶甩向另一方。幡子舞动时呜呜作响，每当拍打台板或凌空甩出时还能发出类似鞭炮的声响。冯金泉腰功和腿功功底深厚，耍幡子"闪时轻，绕生风，带时冲，打出声"，是今日内蒙古唯一掌握此项特技的北路梆子演员。

**草原小姐妹**　京剧现代戏。曾名《草原英雄小姊妹》。是一出反映真人真事，民族题材的儿童戏。表演保持了戏曲传统的虚拟手法和写意风格，充分运用京剧程式，并糅进大量的蒙古族音乐、舞蹈，全剧载歌载舞．歌舞并重。崔毅饰龙梅，林余华饰玉荣。

"放牧"(第二场)。在欢快抒情的音乐中，小姐妹龙梅、玉荣扛着羊铲，"跑跳步"(吸收牧区羊羔在草滩上欢蹦乱跳的形态和民间的"跑跳步"糅合而成)出场，唱〔南梆子〕"一望无际大草原，姐妹放牧在茛芃滩……"边唱边舞，(将"鄂尔多斯舞"的动作和京剧"云手"、"踏步"、"背枪花"等技巧糅合在一起。)唱到"淘气的羊儿乱追赶，好似朵朵白云过草原"时，双舞羊铲、羊鞭、过头顶，"托月"、"翻身"、"双卧鱼"。突然天空乌云滚滚，风雪交加，小姐妹以高亢的唱腔，配合大幅度的舞蹈动作，运用京剧武打中的枪、棍、刀的各种舞法，对羊群左拦右挡，交插地护拢羊群，与暴风雪搏斗。在风雪袭击，恶鹰盘旋下降，欲攫羊羔时，

小姐妹贴身“双转磨”，警惕恶鹰扑下来，接着走“涮腰”、“顶花”、“皮猴”、“旋枪花”，龙梅扔羊铲“出手”，向恶鹰扔去。恶鹰反扑玉荣，玉荣扔羊铲，走“抢背”。雪深风大，行路艰难，小姐妹走“趋步”、“滑步”、“乌龙绞柱”、“旋子”。龙梅追赶羊群被暴风雪袭击站立不稳时，用了一连串“鹞子翻身”。

“雪夜”(第六场)。已是深夜时间，积雪过膝，覆盖着寂静的大草原。小姐妹忍饥受冻，疲惫不堪。音乐节奏从快转慢、从强转弱。在〔二簧导板〕“护羊群斗冰雪日夜奋战”的尾声中，伴随着低沉缓慢的音乐，龙梅搀扶玉荣踉跄上场，两人转唱〔回龙〕“阵阵北风卷，雪滑行路难……”他们护羊艰难地前行，运用了“趋步”、“滑步”、“鹞子翻身”、“跪步”、“屁股座子”等一系列程式动作加以表现。这些程式动作与第二场相较，没有那样敏捷、灵巧，而是借鉴了麒派老生的身段，动作比较缓慢。在这场戏中，龙梅的表演重点是眼中有羊、身上有风、内心要有寒冷的感觉，还要随时随地关心妹妹。玉荣发现少了一只羊，异常着急；龙梅一只一只的点数，忽然发觉羊在自己的皮袍下面，高兴地轻轻抚摸着羊。两人互相拢羊。玉荣突然一阵眩晕欲睡，龙梅走快“趋步”，扑向玉荣，扶住她。这时龙梅注意到玉荣没穿靴子，脚已冻成大冰砣子，惊讶地：“妹妹，你的靴子呢?”“天这么冷，雪这么深，没有靴子会把脚冻坏的。来，把姐姐的靴子穿上”。龙梅先用手脱靴子，双手已冻僵；靴子和脚冻在一起了，脱不下来。一阵狂风，龙梅一个“屁股座子”，被风刮倒。龙梅卧在地上，走“喜鹊登枝”，用力登鞋子，企图把靴子和脚分开；接着走“五龙绞柱”，表现脱不下靴子，心中焦急万分。玉荣走“跪蹉步”扑向姐姐，哭喊着：“姐姐，我的靴子丢了不要紧，你要是没靴子，还怎么赶羊呀!”龙梅百感交集地抱住玉荣，激动地泣不成声：“我的好妹妹!”此时，音乐骤起，曲牌激昂，形成高潮。龙梅唱：〔西皮快二六〕“句句话似泉涌热浪翻卷……”。龙梅不顾一切将玉荣背起，走“扑虎”、“滑步 ”、“屁股座子”，表现边走边跌，在音乐节奏中，龙梅终于艰难地把玉荣背至避风石上，坐下，用皮袍和自己的身体为妹妹暖脚。猛然狂风大作，羊群惊叫，龙梅焦急地喊出：“羊群!”唱〔西皮快板〕“寒风骤群羊惊散，小妹昏迷在身边，我忙脱皮袍将他暖……”她奋不顾身地脱下皮袍，给玉荣盖好，顶着寒风，追赶羊群去了(下场)。玉荣慢慢苏醒，见姐姐不在，姐姐的皮袍在自己身上，她顽强地站了起来，“姐姐，给你皮袍!”欲追龙梅，却昏倒在雪地上。

苏书记率领社员们在风雪草原上寻找小姐妹一段戏，创作了趟马的群舞，群舞是由传统戏曲的单趟马的各种身段和蒙古族马舞的勒马扬鞭、抽鞭、绕鞭和“踮步”、“跺步”、“马腿步”、“刨地步”、“走马步”、“跑跳步”等糅合而成。在舞台调度画面上，从草原生活出发，突破传统趟马的框框，马队时而合一，时而分散，既整齐又零散，同时，也注意把苏书记和队长两个主要人物放在突出的地位。还运用了“套马”，表现风雪交加时的紧张气氛。

“尾声”，小姐妹恢复了健康，重返草原，采用男女群众欢跳蒙古族传统的《安代舞》作为全剧的结尾。

**巴林怒火**　京剧新编历史剧，利用京剧表演程式融合蒙古族的舞蹈艺术为其表演特色。“过年”、“计议”、“策反”三场戏为重点场子。主要演员：牛炳印饰番岱、孙珑饰杭赉梅林、陈祥饰根布尔、严振声饰额其尔、张晓霞饰乌日娜。



“过年”：在欢快的乐曲声中二幕拉开，漫天飞雪，在暖阁内额齐尔王爷与新婚不久的夫人身着裘衣，围坐在铜火炉旁。新婚夫人饮着奶茶，吹吐着茶梗。额齐尔吸着鼻烟伸手在炉边取暖。此时，番岱、根布尔分别由两侧跳跃而上。两人相见，各自回头看一下落在胳膊上的雪花，仰面朝天，叹一口气，同时转身，双腿跪拜在暖阁前。王爷传令“两摔跤手互进招法”。番岱、根布尔用传统的“上八掌”套数结合蒙古族摔跤的动作，糅进了“背口袋”、“双叠肩筋”等程式动作表现摔跤。番岱一跤败，二跤平。当三跤开始时，王爷又传话：“三跤胜者，将女奴隶乌日娜赏其为妻”，二人闻言一惊，在“咚！咚”的鼓声中，他们神色紧张的相互“推磨”。根布尔原知乌日娜是番岱的未婚妻，点头暗示番岱将自己摔倒，便从番岱腿上走一个“抱虎跳”，欲倒下，却被番岱一手扶住。在摔跤的舞蹈中糅进了“过包”、“跨肩”等传统程式。这时，根布尔用“顺手牵羊”一招，假做左腿绊空，倒在地上。这一个瞒天过海的动作，被奸滑的巴彦梅林看出破绽，他急速禀告王爷与新夫人。新夫人慢慢的起立，一个一个地捻着手里的“数珠”，傲慢地投视二摔跤手说：“哼！左腿绊空了，就打断他的左腿，乌日娜也不能赏给番岱。”王爷命将番岱锁在一边，巴彦梅林又拉上两个小奴隶让他们头顶金杯为靶，以试王爷百发百中的“神箭”时，新夫人又阔步向前，用挑衅的目光，先看一下王爷的弓箭，然后转向小奴的帽顶，将金杯为靶改为帽顶为靶，同王爷赌酒取乐。王爷箭穿小奴隶的右眼，小奴隶凄惨地嚎叫，王爷、新夫人和巴彦的罚酒声、狂笑声交织成一片。番岱身披枷锁，挣扎到“九龙口”，通过唱表述他心中的悲愤。王爷将第二个小奴隶做箭靶时，他已醉得前倾后跌，手足无主了。正当他瞄准小奴隶拉弓欲射时，番岱浑身颤抖，左右挣扎，屏住呼吸，用力撑开枷锁，打倒兵丁，推开王爷，冲向巴彦，去救小奴隶，被王爷从背后一足踢倒(走“抢背”)。王爷传令将番岱用“冷水蟒鞭，府门吊打”。杭赉梅林进府讲情，并怒斥巴彦，与巴彦的一段顶嘴〔快板〕，越唱越快。他又伸出两指，扑向巴彦，欲挖巴彦的双眼。王爷喝住杭赉，并摘下杭赉的花翎，罚俸半年。

“计议”：番岱被打得皮开肉绽，人事不省，躺卧在蒙古包内。根布尔拖着被打断的左腿，一步一挪地爬了进来，哭喊着“番岱——番岱”。番岱猛然惊醒慢慢睁开双眼，见到根布尔，大叫一声“根布尔——”。在音乐〔尖板〕(〔尖板〕系演现代戏创作的一种板式)转〔二簧

倒板〕的紧密配合下，番岱扑下炕来，两人紧紧跪抱，双臂颤抖，唱“心底热泪如涌泉流”。巴彦奉王爷、夫人之命，至蒙古包给番岱打“火印”，以此标明番岱随时可杀。兵丁们如狼似虎，一面架起赤膊的番岱，一面阻挡群众向前，将烧得通红的火印，举到番岱胸前时，番岱挣扎着，咬紧了牙关，怒视火印，“啊——”的一声惨叫，倒了下去。乌日娜欲扑向前，又被巴彦抢走，番岱母急忙阻拦，也死于马下。杭赉梅林上场，他跨门而入，唱〔二簧散板〕抒发他同情奴隶，痛恨王爷的心情。当唱到“弃官不做与王府一刀两断”时，他右手掌用力向下一切，做了个“斩断”动作，突然，神色发愣，深吸一口气，手又慢慢地抬起，去摸头上戴的缨帽，摇一摇头，同时呼出一口气接唱“再求这锦绣前程势比登天……”。

“策反”：是第三次争取杭赉梅林这个人物的重点戏。当番岱已宣誓造反，争取杭赉梅林时，番岱提出“杀暴君、烧王府”，杭赉吓得后退数步，面显惧色，双手抖颤，在一大段节奏多变的“联弹”对唱中，他前怕龙后怕虎，在众人劝说和讥讽下，时而拍头捶胸，时而顿足搓掌，左拦番岱，右阻根布尔，舞台调度灵活多变。直至后来，根布尔刺死马棚烧香的新夫人时，才逼得他万般无奈地念出了“罢，罢，罢！”三个字，右手摘下头上的花翎，左手扯起蒙古袍，起步亮相，高歌猛唱“烧王府、杀王爷，我一路同行！”此时，扔掉花翎，接过战刀，以示决心，随众人冲进王府。

该剧在舞蹈设计上糅进了蒙古族《安代舞》的基本动作，如左右跳跃、前跑步、抖膀子等。在马步上，吸取了蒙古族《马舞》的大跳跃马步、策马退步、快马步等，丰富了舞蹈表演程式。在念白上，根据人物性格的不同，和蒙古族说话的语气运用了韵白、京白、半京半韵三种念法。旦脚念白全用大嗓，唱腔用大小嗓相结合。

# 舞台美术

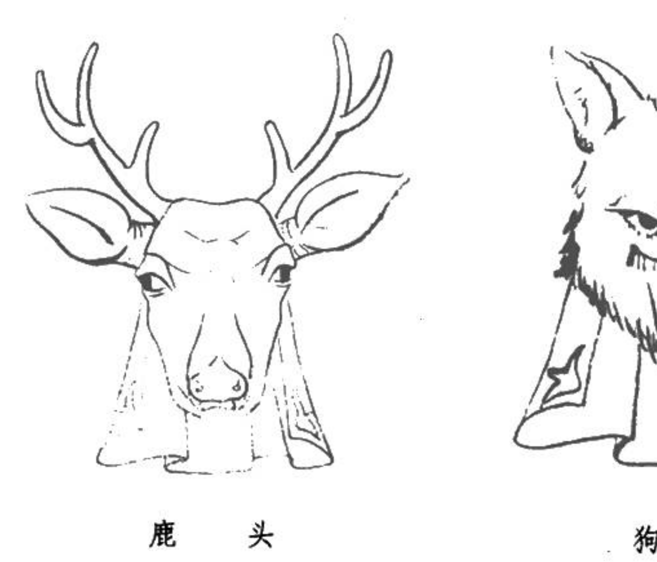
内蒙古自治区的戏曲既有和其他省(自治区)所共有的北路梆子和区外流入的中路梆子(晋剧)、京、评等大剧种,也有区内的二人台、东路二人台和区外流入的道情、秧歌等民间小戏,以及蒙古戏等少数民族戏曲,其舞台美术迥然不同,各有特点。

清末民初,北路梆子等大剧种的舞台美术大致相同,以人物装扮和简单的砌末为主,庙台用板壁,草台通用布料守旧,一桌二椅,几无装置可言。二十世纪三十年代后期,随着城市戏园的发展,舞台装置有所增加,大小幔帐,桌围椅帔改用织贡呢、咯哒呢一类面料,并饰以刺绣花卉。较大的戏班逐渐设有戏箱。各种旗类、刀枪把杖等砌末什物,脚色化妆、头戴、行头、髯口、靴鞋,以及戏曲特有的脸谱,均按原剧种的穿戴规制扎扮,保持着中国戏曲舞台美术固有的写意性和装饰性的风格。舞台照明由油灯而马灯,由马灯而汽灯,直至三十年代在城镇舞台上逐渐用上了电灯。

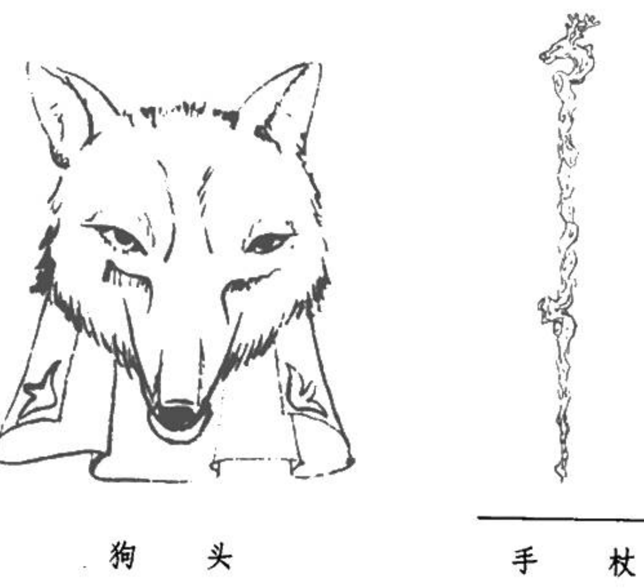
二十世纪四十年代初期,随着戏曲表演艺术的提高,戏班衣箱行头按照建制充实丰富,质料、纹样、款式等都注意了美化和装饰性。一些名演员都有自己的"私人行头",在质料、纹样等方面优于"公中行头",穿起合体美观,为演出增加了色彩。四十年代后期,连台本戏崛起,机关布景应运而生,舞台美术有所发展。

地方小戏二人台和东路二人台脱胎于秧歌、社火,中华人民共和国成立前没有固定的演出场所,就地设摊,无舞台装置可言。一丑一旦,化妆简陋,服装和道具寥寥无几。群众中流传着"领上老婆、娃娃,背上丝弦,胳夹上'抽抽'(方言,即放演出服饰的包袱),前山、后山挖莜面"的顺口溜,说明二人台和东路二人台的舞台美术长期处于原始阶段。中华人民共和国成立后,成立剧团,进入剧场,二人台和东路二人台从演出载歌载舞的"二小戏",发展到演出大型剧目,舞台美术有了突破性的进展。

古老的仪式剧《米拉·查玛》在喇嘛寺庙的广场演出,无舞台装置。脚色所戴面具,由喇嘛按照传统模式制作。具有戏剧表演因素的蒙古族民间歌舞《浩德格沁》,在半农半牧区乡村路口和农牧民家中演出。角色面具用纸浆糊制,与《米拉·查玛》相似,同属塑形艺术。造型粗犷明快,工艺精细。《米拉·查玛》中的角色面具鹿头(见图)和狗头(见图)形象逼真,生动传神。二者中的黑、白老头的角色面具(见彩页)基本相同,慈眉善目,面有笑纹,人物感情皆呈于面。其他角色面具如曹门代(见彩页),花日(见彩页)也都栩栩如生。角色装



鹿　头

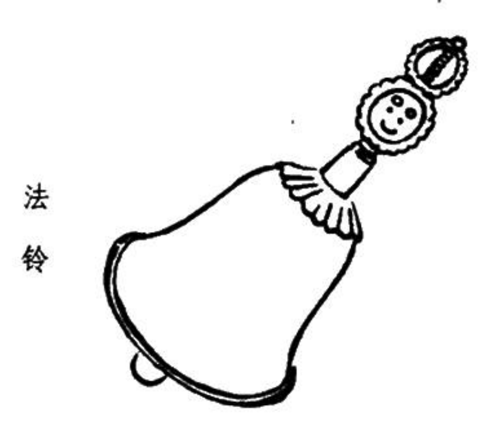


狗　头

手　杖



手摇鼓



法铃



米拉佛

扮所用服饰、道具在质料、颜色、款式方面都有一定的规范。如米拉(见图)头戴白、红、绿、黄四色拼成的绸(布)制高帽,身着喇嘛领上衣,褚石色筒式罩裙,裙围四周各折三个折子,黑色大羝翘尖靴。整个装扮富有浓郁的宗教色彩和民族风格。所执手杖顶端雕以鹿头(按蒙古族风尚,鹿为吉祥之物),称"鹿头手杖"(见图),铜制法铃及手摇鼓(见图),皆为《米拉·查玛》演出专用道具。

蒙古戏及其他少数民族戏曲,依照本民族生活中的礼仪、服饰和习俗装扮,使用道具和舞台装置由舞台美术工作者设计,因戏而定,没有一定的规范,专戏专用。

中华人民共和国成立后,各戏曲剧团竞相排演现代戏,舞台美术多模拟现实生活而设计。二十世纪五十年代初,各戏曲剧团陆续配备舞台美术人员。二十世纪五十年代中期以后,自治区艺术学校增设了舞台美术专业,国家也不断向自治区输送艺术院校舞台美术专业毕业生。各剧团舞台美术工作队,多的有二十至三十人,少的也有三到五人,逐渐形成了一支专业的舞台美术队伍。为了鼓励创作,自 1955 年起,自治区历次戏曲会演都设置了舞台美术设计奖。舞台美术人员发挥才能,精心制作,艺术风格日趋多样化。1959 年包头市舞台美术人员研制成功自己的幻灯投影机,幻灯景开始推广。后来象征性布景和幻灯字幕也普遍使用。1964 年以后,特别是"文化大革命"时期,传统剧目停演,各剧团学演或移植"样板戏",布景、道具、灯光、音响效果等技艺都有显著提高。但是,由于照搬"样板戏"模式,舞台美术一度处于凝固不变的状态。

1976 年以后,随着新技术、新器材、新材料的不断出现,舞台美术的物质手段日益丰富。各种新式灯光,音响设备以及尼龙、塑料、膨体纱等材料的采用,使舞台美术日新月异,色彩缤纷,大大增强了艺术表现力。现代戏、特别是新编历史剧和民族题材剧目的创作和演出日渐增多,舞台美术设计在传统基础上又进一步发展和提高。1982 年包头市民间歌剧团创作演出的《丰州滩传奇》,是在二人台基础上创建新剧种的实验剧目,其舞台美术进行了新的探索,取得了新的成就,参加了在首都举行的全国舞台美术展览,在自治区内外产生了一定影响。

## 化 妆·头 饰

内蒙古广泛流传的梆子、京剧等大剧种其面部化妆和头饰都有大致相同的传统程式。生、旦采用俊扮,净、丑勾脸,通称彩扮。早年俊扮较为粗糙,敷粉涂红,画眉勾眼,扮相稚拙。职业或半职业性质的地方小戏戏班,因物质条件所限,旦脚化妆更为简陋,有很大的随

意性。中华人民共和国成立后，地方小戏和大剧种均改用油彩化妆，色彩鲜艳明快，生、旦化妆程序为淡粉色底彩，眼窝、双颊施重彩，用眉笔勾眼画眉，以粉定妆，唇涂口红。旦脚改“一”字和“人”字鬓为贴“梅花片子”，梳“大头”或“古装”头，根据所演角色的不同年龄、身份，配戴银泡、水钻、点翠头面及绢花，扮相妩媚秀丽。老生、老旦也打底彩，隐去面部自然纹理，另在额头、眼角勾画条纹。

现代戏正面人物底彩加少许黄色，以示人物肤色健康，并汲取话剧化妆方法，按面部自然纹理勾画线条。反面人物底彩加少许灰白色，以示其品德不端。

丑、净运用脸谱化妆。丑脚脸谱比较简单，以粉墨为主，一般涂“豆腐块”于鼻端，但“豆腐块”的大小、形状，则根据剧中人物身份和性格变化。净脚脸谱极为复杂，构图有繁有简，名目繁多，不同的剧种一般都有十余种谱式。在内蒙古广为流布的北路梆子，有整脸、三块瓦、十字门、歪脸、碎脸、破脸、象形脸、神怪脸等等。过去梆子腔脸谱比较粗犷，后渐渐吸收京剧脸谱的谱式，甚至直接沿用京剧脸谱，逐渐失去自己的特色。一些有成就的演员常常以传统谱式为基础，根据个人对角色的理解，对脸谱进行修改创新，刻意求工，达到传神的目的。如三十年代北路梆子名净张玉玺（狮子黑）的脸谱不仅色彩调配合理，笔工深厚，且注意与表演和人物性格结合起来。在《赠绨袍》中，饰须贾，按照传统勾整白脸，戴黑扎，唯独下颏涂满红色，代表口腔，异于一般脸谱。至“吃草”一段戏，口部显得特别大，齿涩喉噎的神态活现。

地方小戏二人台和东路二人台仅有丑、旦两个脚色，故以丑脚脸谱为主。东路二人台丑脚脸谱有在眉、眼及口唇之间勾出动物和昆虫的图案，配合面部抽动，栩栩如生，富有情趣。

在梆子、京剧等大剧种的传统剧目中，还有一种变脸技巧，即在演出中，净脚或生脚（须生或武生）依据人物感情的变化，在瞬间使面目突然改观。变脸的方法大体有三种：一种为角色自己变脸，如北路梆子张玉玺饰《捉放曹》中的曹操，杀吕伯屠全家后，甩髯口亮相时，大白脸上突然显出红、粉、白三条竖纹，从上额斜贯下颏，杀气腾腾，凶残异常。做法是：上场前，左手（右手执刀）三个手指即涂上色彩，借甩髯口转脸瞬间，涂于面部，动作迅速，不露破绽。一种是借助于同场演员，如京剧演员裴云亭饰《翠屏山》之石秀，“杀山”前，在酒店饮酒沉醉，伏于桌。酒保说：“时候不早啦，该动手啦！”石秀甩发亮相，俊脸突变为青黄，面目全非。其改装方法是：在酒保上菜时，盘中暗放香油和香灰，石秀伏桌以油调灰，酒保说话之间，涂于面部，动作十分敏捷。第三种是借助于检场师傅，如《斩十王》、《伐子都》等戏，十王、子都上场时面部敷油，由检场师傅暗暗置放灰碗，演员将灰吹于面部（见该剧目“表演选例”）。中华人民共和国成立后，净化舞台，隐蔽检场人，变脸技巧日渐少用。

旧时，节日或喜庆演出传统戏曲剧目前，都要加演《跳财神》、《跳灵官》、《跳魁星》等，财神、灵官、魁星等都戴面具。中华人民共和国成立后，这类演出基本停止。



**小爱毛**　东路二人台旦脚头饰。二十世纪三十年代，老艺人游八子首创。用于姑娘、丫鬟之类角色。将榆树皮剥去表层，取其粘膜层，长约七至十厘米，宽度适于演员眉宇，下端剪成扇面状。包头时，贴于眉宇间，用头带束紧，然后用针将扇面状榆树皮细细划开，饰以珠花。头上戴纸花。（见右图）

**豹精**　京剧《金钱豹》中的角色脸谱。用少许蜂蜜将特制的垂金纸粘于前额及两腮，再用彩笔在前额垂金纸上勾出豹眼及豹鼻，两腮勾古钱，显得面孔奇大，眼窝下陷，两腮突出。演至"洞房变形"一场戏，用"光片"制成豹眼，粘于眼皮上，双眼闭合，豹眼金光闪烁，令人毛骨悚然。此脸谱系已故演员裴云亭之勾法，甚为奇特。

**荆轲**　北路梆子《匕首剑》中的角色脸谱。荆轲为"破脸"，左右不对称。两眼和两眉图纹巧妙变异，以黑、白色为主交叉勾绘成复杂的图案。黑脸膛，右侧"牛角眉"、"牛角眼"，表示性格刚烈、爽直，勇猛如牛；左侧"回旋眉"、"鱼尾眼"，为被杀害的象征；鬓脚有绿色旋纹一条，表示其见义勇为；脸膛正中红色条纹从鼻端上冲额头，说明性格刚果而重信义；脸上密布白色"回旋纹"，白色象征肃杀，"旋纹"说明他荡迹江湖，行踪不定。插黑"耳毛"，挂黑"扎"。整个脸谱构图美观、和谐，突出其有胆有识，含蓄沉着，舍身求义的侠士气魄。（见图）

**王彦章**　北路梆子《苟家滩》中的角色脸谱。王彦章勾黑色脸谱，黑色表示忠直；"鸡眼"表示勇猛，效忠国家；额头勾绿色蛤蟆，蛤蟆背缀以金色斑点，蛤蟆口为红色，勾于眉宇之间；双爪勾于眉上。蛤蟆原为迷信的符号，封建传说王彦章为蛤蟆转世。《苟家滩》的重点场子"看兵书"，王彦章擎烛夜读兵书，做种种身段，眉宇闪动，蛤蟆张口、伸爪，栩栩如生，颇富情趣。插黑"耳毛"，挂黑"扎"，造型深沉、威武，为勇猛的大将气质。（见图）

**胡奎**　北路梆子《粉妆楼》中的角色脸谱。胡奎脸谱以黑、白、红三色构成。黑脸膛，"鱼尾眼"，白色眉底上勾"流星眉"。两腮涂白色，鼻上有红色"云纹"。黑色为忠正，红色为爽直，白色象征肃杀，都说明他性刚直，行侠仗义。白额上勾黑色蝙蝠是智慧的象征，胸有计谋。血盆大口，形象极勇猛。插黑"耳毛"。整个造型突出他的智勇双全。（见图）

**包拯**　北路梆子《明公断》(又名《铡美案》)中的角色脸谱。包拯为黑色脸膛,象征他铁面无私,正直果断;白色"卧蚕眉",双眉紧蹙,表示他善于思考,善用智慧;额头月牙表示明辨是非,不畏权势,执法如山,昭若皓月。(见图)

**孟良**　北路梆子《穆柯寨》中的角色脸谱。以红、白两色为主。白脸膛,双颊揉淡红色,表现其性格幽默、风趣;黑"鹰眼",红色细眉,修长,显示勇猛、智慧、有计谋且细致;善用火攻敌人,故印堂上勾火药葫芦;眉宇之间的红色"旋纹",象征着火势;鼻端红"寿"字,显示其为北宋杨家将的高贵身份,与焦赞同为杨六郎之左膀右臂。插红"耳毛",挂红"扎",造型气宇轩昂,为勇猛的大将风度。(见图)

**廖因**　北路梆子《红梅阁》中的角色脸谱。廖因勾"粉白脸",脑门勾淡红色的元宝形,故名"元宝脸"。"三角眼",左"回旋眉",右眉如羽状。左眼角及右腮勾黑线代表疤痕,突出其相貌丑陋,品德不端。印堂红色斜纹上冲,为凶杀相。插黑"耳毛",挂"一条龙"髯口。整个造型显示其人阴险、凶残,凡依赖权奸贵胄为非作歹的豪门"鹰犬"、恶徒多用此类脸谱。(见图)

**徐延昭**　北路梆子《忠保国》中的角色脸谱。徐延昭勾黑脸膛、白额,黑色表示秉性刚直,忠于帝室;白额表示他善于用兵,兼有肃杀之气;黑色"冲天纹"表示他功高位显;灰色蚕眉表现老迈,故挂"白满"。整个造型显示其德高望重,刚烈无畏,为定国安邦的勋臣。(见图)

**张飞**　北路梆子《鞭打督邮》中的角色脸谱。张飞脸谱以黑、白两色构成。勾黑"环眼"、"蚕眉",黑色象征刚直;白色象征肃杀;"冲天纹"表示功高位显,智勇双全。插黑"耳毛",挂黑"扎"。整个造型显示其勇猛、刚直、淳朴的性格。《长坂坡》、《古城会》等剧目亦用此脸谱。(见图)

**焦赞**　北路梆子《穆柯寨》中的角色脸谱。焦赞脸谱以黑、白两色为主。勾黑"凤眼"、"柳叶眉"、白脸膛,双颊揉以粉红色,显得妩媚、诙谐。黑色"冲天纹",眉宇间勾"寿"字,表现深沉、勇猛。插黑"耳毛",挂黑"扎",整个造型气势昂扬,为骁勇善战的虎将气概。在《辕门斩子》、《焰火棍》等剧目中亦用此脸谱。(见图)

**吊八脸**　东路二人台丑脚脸谱。眉窝及眼窝中间勾白色"吊八"形(系机械名称,形似虎钳头);鼻和嘴中间勾白色弧形,形似上翘的八字胡;下唇中间勾大白点;白色周围均勾黑边。(见彩页)

**蛤蟆脸**　东路二人台丑脚脸谱。鼻梁勾绿色蛤蟆身、黑色轮廓;后腿向上斜伸,与双眉重合;前腿勾在面颊上,与嘴纹重合;鼻孔即为蛤蟆眼睛。表演时面部抖动,蛤蟆张口眨



荆　轲　　王彦章　　胡　奎

包　拯　　孟　良　　廖　因

徐延昭　　张　飞　　焦　赞

眼，宛如一只活蛤蟆在爬动。（见彩页）

**蝴蝶采菊脸**　东路二人台丑脚脸谱。鼻梁勾白色蝶身，黑色轮廓；两翼展向面颊和双眼；口勾菊花状。面部肌肉活动，如蝴蝶采菊。（见彩页）

**青面虎**（许士英）　北路梆子《白水滩》中的角色脸谱。青面虎以红、绿、黑、白色构成。石绿脸膛，说明性格爆烈；"黑豹眼"、"回旋眉"表示爽直；鼻窝红色旋纹表现猛勇、倔犟；眼窝、嘴窝遍布"回旋纹"，表示其浪迹江湖；额头"冲天纹"系白、红、黑三色相间，勾成圆串形，显示英勇无畏的气概。插红"耳毛"，挂红"扎"，整个脸谱图案花纹色彩具有雄健之美。（见彩页）

**魏虎**　北路梆子《算粮》中的角色脸谱。魏虎脸谱采用一般象征奸佞所用的习惯色，勾"粉白脸"。"三角眼"、"八字吊客眉"，眉眼立而直，眼角下垂，显示其阴险奸诈，诡计多端，残暴凶狠；左上额和眉眼处勾半个红头，右额有黑色圆疤痕，形容其貌丑陋。插黑"耳毛"，挂黑"扎"，整个造型为见利忘义、为富不仁的小人形象。（见彩页）

**盖苏文**　北路梆子《淤泥河》中的角色脸谱。盖苏文脸谱以红、白、黑、绿色构成。图纹琐碎，但散乱有序。勾黑"鱼尾眼"、"回旋眉"，面部满布红、白相间的"旋纹"，说明他行踪飘忽不定，犹如云烟，象征其经常窜扰中原边境，攻侵邻邦，穷兵黩武，肆行无忌；印堂红、白条纹、显示其武艺高强，凶猛善战；绿色双腮，显示其性残暴狠毒；绿色"冲天纹"表示其地位高贵，专横高傲，目空一切，含异族有入主中原称王图霸之意。插红"耳毛"，挂红"扎"，整个造型骄横暴戾。（见彩页）

**秦英**　北路梆子《乾坤带》（又名《金水桥》、《三哭殿》）中的角色脸谱。秦英揉淡粉色脸膛，显示其为少年儿童；黑色"蝴蝶眼"、"回旋眉"，顺眉勾白色，表示黑白分明、性格爽直、疾恶如仇；额头勾桃子，绿色茎蔓直勇印堂，说明其武艺超群，性格倔犟且顽皮；嘴窝红、白、黑三色交织圆形旋纹，嘴尖如鸡，称为"雷公嘴"，象征性格鲁莽、暴躁。插红"耳毛"。整个脸谱色调清新、明快，不畏权势的少年英雄形象。（见彩页）

**秦始皇**　北路梆子《孟姜女》中的角色脸谱。秦始皇在传统剧目中是做为暴君处理的。按照习惯用色，权奸形象为"粉白脸"。《秦始皇本纪》记载其面目为"蜂准、长目……"。故勾"一字眉"，细长眼，鼻高且狭。双眉紧蹙，呈盛怒神态。印堂勾红色"火焰纹"，说明其胸襟狭窄，性格残暴。挂"一条龙"髯口。整个造型刻意描绘其为凶悍跋扈、乖戾恣睢的暴君形象。在《匕首剑》中亦用此脸谱。（见彩页）

**闻仲**　北路梆子《绝龙岭》中的角色脸谱。闻仲脸谱以棕、金、黑、白色构成。棕色脸，表示年事高迈，且性格高傲；"黑豹眼"、"泰山眉"，上眼皮顺眉勾白色，显示其性格刚毅、正直；印堂有金色"云纹"，直通鼻窝，呈金色蝙蝠形，说明其位列极品，功高盖世；金蝙蝠并有驱邪降福之意。在传统剧目中，凡鬼神和妖怪的脸谱上均勾有金色。闻仲为殷纣王之叔父，在《封神演义》中，其死后被封为"九天应元雷神普化天尊"，故脸谱勾有金色；印堂上有圆

形“慧眼”，表示他有高超的法术；挂“白满”。整个造型说明他秉性刚烈，为尊贵的殷代元老形象。《黄河阵》中亦用此脸谱。（见彩页）

**鬼脸**　东路二人台《妓女告状》角色面具。判官、二鬼、女鬼的面具均用白纸描绘，没有固定谱式，演员在演出前即兴勾画。纸脸上吐出舌头，紧贴于演员的舌头，演出时演员用舌一舔即可颤动，以增添恐怖气氛。（见彩页）

# 戏　衣·装　扮

内蒙古以前基本上没有戏曲服饰制作行业，1980年赤峰市戏装厂始创办，因此，各地班社，票房演出所用服饰都从外地购置。梆子、皮黄等大剧种的传统戏衣（包括砌末），基本相同，统称“行头”。行头种类繁多，型色复杂，大体仿照明代生活服饰，少数剧目仿照清代。一般设有大、二、三衣箱和盔头箱，分别置放戏衣、髯口、靴鞋、盔头等，各箱口存放服饰物品的品种，数量以及组合形式和安放位置都有一套完整的管理体制。

清末，活动在内蒙古的民间职业戏班，一般只有两三个戏箱，流动演出时，一两辆牛车即可拉走。戏衣以布料为主，色彩款式比较陈旧。有专以租赁戏箱为业的箱主，俗称“养箱的”。戏班若无自备戏箱，按合同租赁箱主的戏箱。名角一般自备合体的高档行头（有的还自备靴鞋），称为“私人行头”，以别于戏班的“公中行头”。三十年代前后，区外戏班大量流入内蒙古，激烈的竞争促进了舞台美术的发展，绸缎刺绣行头代替了布料行头，纹样、款式上也大有改进。

地方小戏的戏衣装扮极为简陋，仍沿袭秧歌社火的服饰装扮。二人台和东路二人台的丑脚穿蓝色茶衣，红彩裤，系白腰包，头戴白毡帽，倒“八”字髯口；旦脚着红、绿色布制中式衣裤，头罩花布巾，头顶插一朵扇形纸花。丑、旦一般没有专用于演出的靴鞋。

中华人民共和国成立后，废除了班主制，组织起共和班，地方小戏进入剧场演出。艺人为提高艺术水平，逐步购置衣箱行头。经济收入高的剧团，戏箱逐渐完备，行头不断丰富，仅蟒靠等大件戏衣就各有十来件，质地上乘，绣工精巧，所绣金龙彩凤、海水江涯、五福捧寿、喜鹊登枝以及梅、兰、菊、竹等各种花卉、虫鸟，生动灵秀。1956年以后，剧团改为公私合营或国营，更是经常到京、沪、苏、杭等地购置高档时兴行头。梆子腔剧团上演生旦脚色为主的剧目，汲取越剧装扮，用料选择柔美轻盈的绸纱，纹样清爽洁净，款式典雅古朴。地方小戏以演小型传统剧目和现代戏为主，间或移植演出一些其他剧种的大型剧目，服饰没有固定规范。五十年代初，演出“二小戏”时，往往购买大剧团淘汰的生、旦旧戏衣，有时也自己手工制作。如移植评剧《茶瓶计》，剧中人物春红穿的旦脚坎肩，即把色彩鲜艳的花布上的图案剪贴在从地摊上购置的估衣上，在舞台灯光下，看起来如高档戏衣，几可乱真。后

来随着经济收入增加，也逐步购置戏箱，添置各类戏衣。如包头市民间歌剧团1954年移植演出《春香传》，花四千五百元赴京购买专用服装，为二人台舞台美术的一大发展。有的二人台剧团曾尝试演出大型袍带戏，如《状元打更》、《十五贯》、《屠夫状元》、《鸳鸯谱》等，均按照原剧种的装扮添置蟒靠、官衣、龙套以及各种盔帽、发套、雉翎、狐尾。经济条件好的剧团，每隔三、四年到外地添置行头，一次费用可达数万元至十数万元之多。五十年代末，有些城市剧团衣箱多达三十余个。

现代戏（包括蒙古戏）根据剧本所提示的人物的年龄、职业、身份等设计服饰。新编民族历史题材的戏则按时代背景，参照历史资料设计服饰，专戏专用。如晋剧《嘎达梅林》、《席尼喇嘛》和京剧《巴林怒火》中的王爷、梅林等均按清代官服（戏衣）装扮，其他角色则按蒙古族的生活习尚设计服装。二人台改革实验剧目《丰州滩传奇》，参照召庙中明代壁画，设计剧中蒙汉人物的服饰。这些服饰的设计都注意适应戏曲表演的特点，努力与传统戏衣结合起来。如《巴林怒火》的奴隶首领番岱（包括其他奴隶的服饰），穿的蒙古袍，实际是传统戏衣中的箭衣的变形，便于武打。头部饰以大辫子头套，通过踢辫、缠辫等身段动作，显示人物的英武气概。

满族八角鼓戏的服饰按清代生活服饰，加以美化。

**传统衣箱管理人员建制**　　传统戏曲服饰衣箱分为大衣箱、二衣箱、三衣箱、盔头箱。各箱均设专职管理人员，管理戏箱的师傅俗称箱倌，负责对服饰的保管、清洗和简单的修理。折叠、置放以及演出时为演员穿（戏衣）、扎（靠）、戴（盔帽）、挂（髯口）、拿（砌末、把杖），有严格的规矩。箱倌对每出戏登场人物的装扮谙熟，为演员提前准备应用服饰。戏曲服饰一向讲究"宁穿破，不穿错"，故箱倌有监督演员认真执行穿戴规制的责任。

**大衣箱**　　传统戏曲服饰衣箱，设专职管理人员一人。箱内收放文人脚色及旦脚戏衣。其中男装有蟒、开氅、官衣、太监蟒、帔、褶子、八卦衣、僧衣、袈裟、老斗衣、大坎肩、小坎肩、长斗篷、富贵衣、孝衣、簑衣、罪衣、玉带、丝绦、鸾带、绸条等；女装有蟒、官衣、帔、褶子、宫衣、古装衣、小旦衣裙、丫鬟衣、坎肩、斗篷、道姑背心、罪衣、孝衣、饭单、云肩、腰包、老旦蟒、老旦帔、彩旦衣、琵琶襟、旗蟒、旗装、旗袍等。以及玉带、四喜带、腰巾、盖头、手帕、衬领、朝珠、念珠、牙笏、折扇、羽扇、宫扇等。按照内蒙古戏箱放置规矩，第一件戏衣要放富贵衣。有的把彩娃（喜神）置放大衣箱内，则需把旦脚服装移入其他衣箱；有的单设喜神箱，开箱时要先开之。大衣箱为首箱，管箱师傅（箱倌）不能随意离开戏箱，不演出时，也要住在放置衣箱的后台，由其他箱倌代为拿饭、打水。除此之外，其他箱倌干不了或干不好的活，由大衣箱代干。如扎靠本为二衣箱的活，如二衣箱扎得不合适，则由大衣箱代扎。大衣箱属

于组长地位。

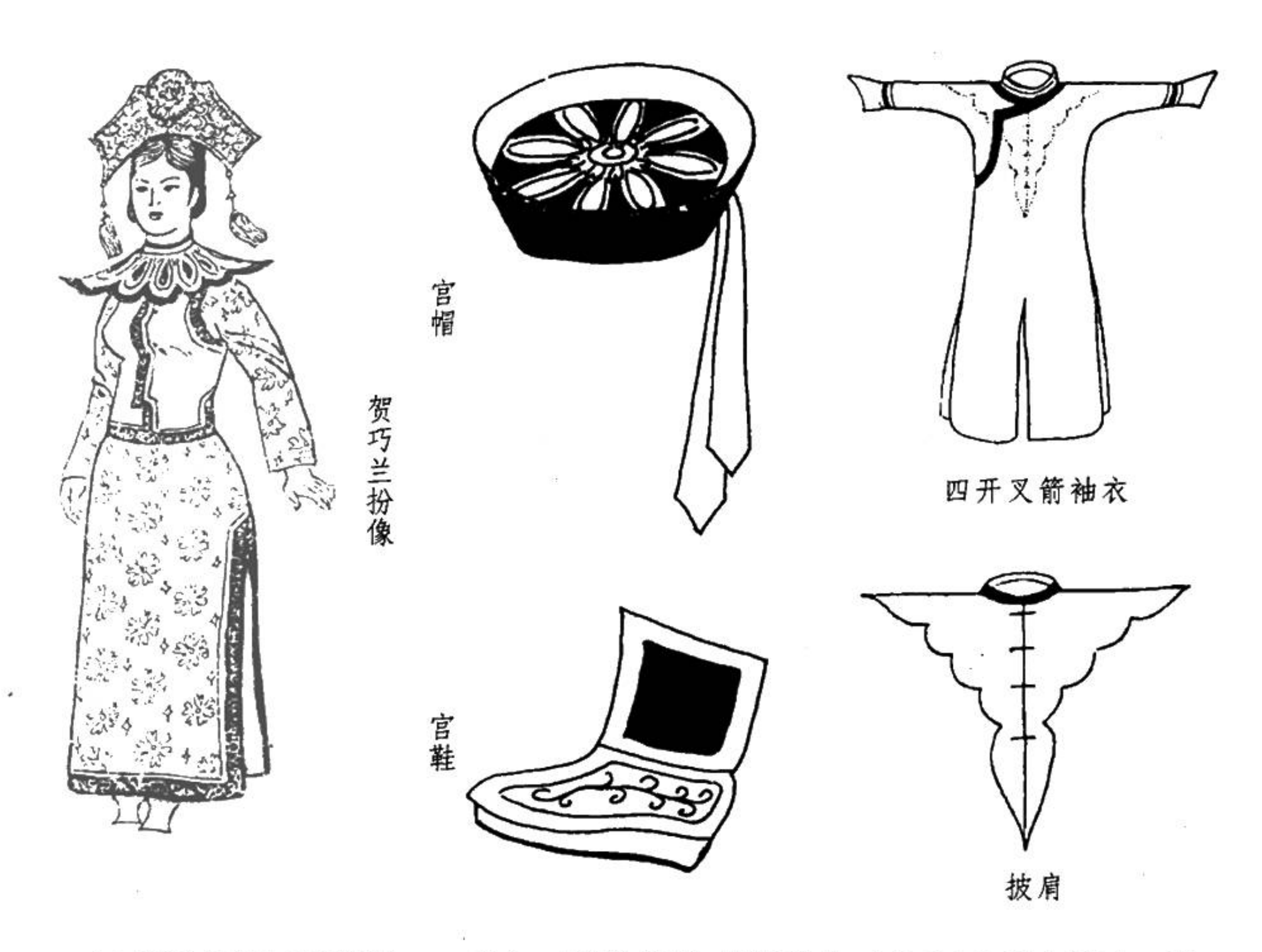
**二衣箱** 传统戏曲服饰衣箱。设专职管理一人。箱内收放武人脚色戏衣。计有硬靠、软靠、改良靠、箭衣、铠子、抱衣裤(侉衣裤)、罗汉衣、打衣、猴衣、皂隶衣、茶衣、马童衣、兵坎、僧背巾、道背巾、马褂、腰包、扣带、丝绳等。管箱师傅除演出时为演员穿脱服装,还必须掌握扎靠技巧。

**三衣箱** 传统戏曲服饰衣箱。设专职管理一人。箱内收放各类脚色的靴鞋、内衣、堂衣及塑形用品。有旦脚用的彩鞋、旗鞋(花盆底)、刀马靴(打靴)、彩旦鞋、老旦用福字履以及男角用厚底靴、薄底靴(打鞋)、虎头靴、快靴、朝方靴、福字履、登云履、洒鞋、僧鞋等。内衣有水衣、小袖、护领、彩裤、彩袜子。堂衣有太监衣、龙套衣、青袍、蓝袍等。塑形用品有胖袄、腆肚、佝偻、驼背等。中华人民共和国成立以前,旦脚用的跻子也放在三衣箱内。管箱师傅负责衣箱内存放物品的清洗和整理工作,如靴底要经常用漂白粉、鸡蛋清刷白。中华人民共和国成立前北路梆子没有三衣箱,三衣箱收放的服饰用品由二衣箱统一管理。

**盔头箱** 传统戏曲服饰衣箱。设专职管理一人。箱内收放各种盔帽等头部造型的戏箱。箱内物品分别置放在木箱、圆笼、竹筒内。木箱置放发、髯、巾三类,计有:网子、水纱(梆子称"帕子")、长短鬓发、甩发、头套、孩发、发髻、髽髻、头套辫子、耳毛;二绺(黑、白、黪三色)、三绺(黑、白、黪三色)、满(黑、白、黪三色)、颏下涛(黑、白、黪三色)、虬(黑、白、黪、红四色)、王八髯、吊搭(黑、白、黪三色)、丑三绺、八字髯、倒八字髯等;皇巾、相巾、员外巾、将巾、夫子巾、软硬罗帽、花素罗帽、凉帽、扎巾、大小板巾、武生巾、高方巾、八卦巾、道巾、小生巾、富贵巾、棒锤巾、学士巾、老人巾、一字巾、如意巾、皂隶巾、毡帽(红、白、蓝三色)、僧帽、草帽圈等。圆笼置放盔帽,计有:王帽、番王帽、冲天冠、九龙冠、相纱、相貂、侯帽、帅盔、耳幞闻、太子盔、虎头盔、霸王盔、中军盔、扎巾盔、判官盔、平顶盔、圆翅纱、尖翅纱、金钱纱、大小太监帽、祎帽、红缨帽等;旦脚盔帽有珠凤冠、点翠凤冠、老旦凤冠、女帅盔、七星额子、软额子、蝴蝶盔、倒缨盔、如意盔、大小过梁、道姑冠、蛇形套等;盔帽附件有飘带、流苏、盔叉、倒缨、荷叶片、垛子头、牛心倒缨、大小额子前扇、后兜、面牌、偏球,以及老旦彩旦头套和装饰假发型等。竹筒内放雉翎、狐尾、云帚。盔头箱师傅要掌握勒头技巧,根据剧情需要,掌握勒头松紧,以防演员在演出中跌落头盔或甩盔不下。

**《对菱花》角色服饰** 贺巧兰:分清代宫装和便装两种。宫装:梳"后燕尾"头(发型),长旗袍、琵琶襟坎肩,花盆底鞋。(见图)便装:梳长辫一条,戴妇女春秋帽,长旗袍和琵琶襟坎肩(同宫装),绣花便鞋。

王明:四开叉箭袖衣(见图)、披肩(见图)、宫帽(见图)、宫鞋为半高腰厚底靴(见图)




**《丰州滩传奇》角色服饰** 宗金、杏黄色缎帽，镶嵌珠花，有“后兜”(即小披风)，帽顶为圆形，突起约半尺高，额前联珠穗子，左右黄色飘带各一条。淡粉色上衣，紧袖，袖口镶黑缎金色花边。丝制棕色长裙，镶黑缎绣金花边，红色香牛皮靴。(见彩页)

阿拉坦汗：金色王盔如覆盆，硬胎，帽顶有圆形突起如扣酒盅。“后兜”及左右飘带均为杏黄色缎制。褚石色花缎内衣，紧袖、浅棕色长坎肩，缎带两侧系黑色袋囊。棕色皮靴。(见彩页)

**中路梆子《嘎达梅林》角色服饰** 牡丹：黄色缎帽有后兜(小披风)，帽前用珠翠串成簾状，散于前额；两侧各色珠串垂至胸前，水红色蒙古缎袍，镶蓝色缎边，系淡蓝丝绸腰带。(见彩页)

嘎达：绛红缎镶蓝边蒙古袍，头缠天蓝色绸巾。(见彩页)

**京剧《嘎达梅林》脚色服饰** 嘎达：蓝色缎开襟短上衣，镶深蓝、黑色相间缎边，内套蓝色缎袄，杏黄色腰带，两侧系袋囊，外披蓝缎披风，镶黄色花缎边。皮风雪帽。(见彩页)

**《巴林怒火》角色服饰** 番岱：蓝色、大襟长绸袍，前后中缝开叉(形似箭衣)，镶黑黄缎边。腰系黄色大带。淡蓝色彩裤，裤腿绣五福捧寿图案。戴长辫子头套，棕色尖头薄底缎靴。(见彩页)

乌日娜：绿色绸长袍，外套大红丝羢镶金边坎肩。头戴蓝色缎帽，帽两侧珠簾垂肩。红

缎黑花薄底靴子。(见彩页)

**《王昭君》角色服饰**　　呼韩邪:金黄色绣金线团龙图案缎袍,腰间束红色丝羢腰带。外披黄缎长斗篷,周身绣二龙戏珠图案。黑色大绒帏帽,插两支尺余长的短雉翎。(见彩页)

**《满都海·斯琴》角色服饰**　　斯琴:土黄色镶黑缎边战袍,胸前镶云头图案,带护心镜。红色斗篷。红色改良女王盔,上绣嵌各色珠花;帽顶有半尺来高的圆形突起,上装有金属箍圈,帽顶珠串形呈菊花瓣状。(见右图)



# 砌　末·道　具

戏曲演出所用的各种传统砌末,可起到舞台陈设、辅助表演、点染环境、烘托气氛的作用。在现代戏中砌末称为道具。置放传统砌末的箱子称为“旗把箱”,又称“旗包箱”或“杂衣箱”。箱内置放刀枪把杖(武器)、各种旗类、幔帐以及演出用的小道具等。也有把两箱分开,旗把箱单放刀枪把杖等兵器,旗包箱置放各种旗类等小道具。

管理旗把箱的师傅,兼管检场。早年舞台为伸出式,三面向观众,所以检场必不可少,其任务庞杂,如摆桌椅,打帘子,递砌末,为演员场上更衣、饮场、扔接坐垫,演员做高难动作时,扶稳桌椅等等。晋剧班检场还兼梆子击节,属司乐管理。在特定的剧目中,还要撒“火彩”。

在现代戏和新编剧目中,舞台美术工作者根据剧本提示要求制作了大量的精美道具,如二人台《方四姐》中,方四姐担水用的尖底水桶,衬托出于婆虐待儿媳妇的狠毒和刁钻性格。晋剧现代戏《三月三》和传统剧目《花打朝》中,酒店的桌凳和金殿的龙案等陈设均为组合道具,可装可卸,便于上山下乡演出携带。现代戏中开打用的各种枪支武器,形状逼真。各种飞禽走兽如《劈山救母》中王母娘娘空中骑的仙鹤、《举鼎观画》中的石狮、《丰州滩传奇》中用毛巾制成的鸽子等等,其神态灵秀、栩栩如生。

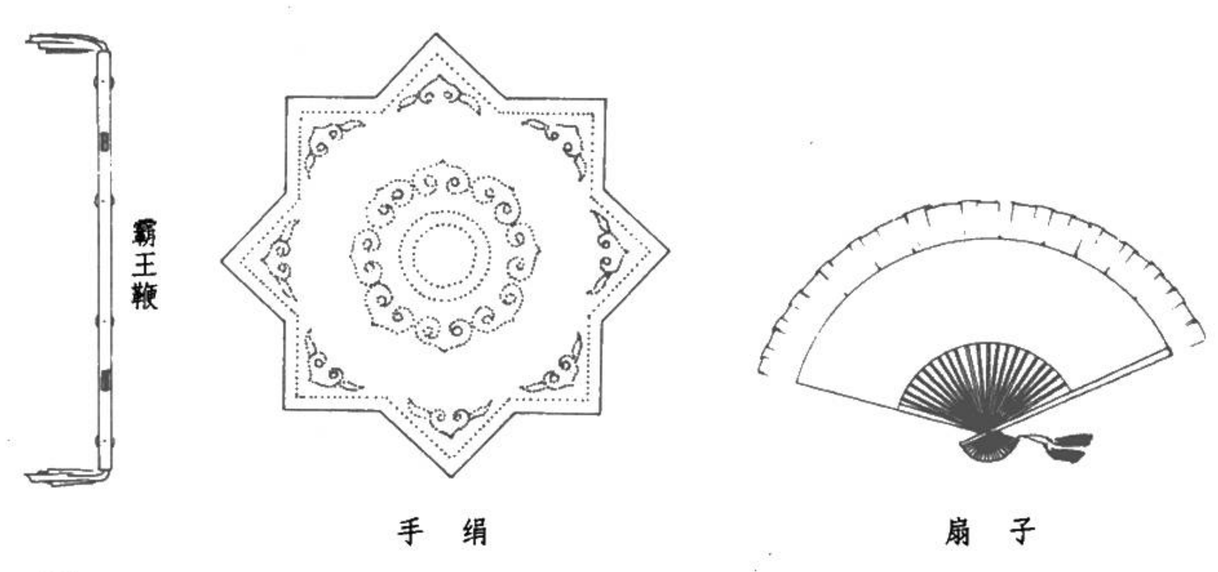
地方小戏的传统砌末有霸王鞭、扇子、手绢,经过多次改革,已成为演员的舞具。东路二人台自制的武打砌末摔子、纸鞭,具有民间艺术色彩。

**旗包箱**　　传统戏曲置放砌末的箱子。设专职管理师傅一人。箱内置放摆台、刀枪把杖,各种旗类和一些演出常用小砌末。摆台计有大小幔帐、桌围椅帔、灵帐、帐杆、帐顶、布城等;刀枪把杖计有偃月刀、多缨刀、七星刀、绣鸾刀、单刀、扑刀、狼牙刀、腰刀、黑缨刀、红缨枪、白缨枪、双枪、方天画戟、蛇矛、双钩、板斧、宝剑、金箍棒、狼牙棒、弓箭、镖、棍、金铰

锏、铡刀、双锤等；旗类有车旗、轿旗、大纛旗、虎旗、月华旗、水旗、火旗、姓字旗、三军司令旗、报旗、令旗，以及藤牌、盾牌、云牌；小道具有令箭、令箭架、印盒、文房四宝、圣旨、公文、斩招、提牌、状纸、签筒、书信、招文袋、烛台、灯笼、酒盘、酒壶、酒盅、酒坛、烟袋、碗筷、船桨、马鞭、执事牌、书箱、水桶、挑担、石狮、石锁、元宝、铜钱、鱼枷、木枷、手铐、铜锣、更梆、钵盂、扫帚、拂尘、琵琶、条琴、笛子、箫、旗盘、剪子、玉镯、绣鞋、针线笸箩、匕首、宝塔；各种兽形如龟形、鱼形、狗形、蚌形、虎形、龙形；銮驾有金瓜、钺斧、黄罗伞、朝天镫、提灯、提炉、龙凤扇、符节等。

**火彩**　传统戏曲特技效果。用于鬼神上场或战争场面渲染气氛。一为演员（如判官扮演者）口中吐火；一为检场人撒火彩。口中吐火是用松香粉（把棍香和松香研为细粉）卷入火纸，做为引火燃料，放入小竹筒中，点燃，含于口中，徐徐一吹，火星闪烁喷出。检场人撒火彩是手握松香粉，将“火扇”（火纸叠成扇状，夹在中指和食指之间），点燃引火，同时将松香粉撒出，烈焰熊熊而起，烟雾弥漫。梆子传统剧目《火焰驹》、《狐狸缘》、《宁武关》、《五雷阵》、《上天台》、《连营寨》等戏均撒火彩。二十世纪二十年代，包头有位名叫武道的检场师傅撒火彩技艺高超，能撒“金钱落地”、“圆门洞”、“二龙出水”等花样，配合演员表演，按照锣鼓节奏撒出，疾缓、长短、浓淡运用自如。《宁武关》中，周遇吉被闯王李自成所困。周遇吉遵母命出关应战，其母放火烧府邸自焚，以绝其念。此时，火彩连连撒出，火光四起，周遇吉欲救不能，焦急万分，气氛十分紧张。《狐狸缘》中，四个狐狸上场，武道师傅双手撒“二龙出水”，高过舞台上梁，再落下，四个狐狸随火彩隐去，四个“姑姑”在火彩中上场，四个狐狸变成四个“姑姑”。

**霸王鞭**　二人台道具。用于二人台“火爆曲子”舞蹈表演。早期鞭杆仅长六十厘米，用榆木或竹子制成，两端各掏三个距离相等的小孔，每孔用铁丝固定两个铜钱，故称“钱鞭”。由于鞭杆过短不易挥舞，且榆木制杆份量过重，1952 年改用滕杆制作的霸王鞭，杆长一百厘米，轻巧富有弹性。两端各掏四个小孔，每孔固定两个白铁片，舞动时响声清脆。鞭身涂以彩色螺旋形条纹，两端饰以彩绸条，至今沿用。（见图）



霸王鞭　　手绢　　扇子

**手绢**　二人台道具。用于“火爆曲子”舞蹈表演。早期用一般手绢。中华人民共和国成立后，借鉴二人转手绢表演技巧，进行了多次改革。改革后的手绢为多层八角形，增加了厚度和份量，便于“出手”，能保持平衡，手绢周围饰缀亮片，舞动起来闪烁耀眼。（见图）

**扇子**　二人台道具。用于“火爆曲子”舞蹈表演。早期用一般折扇。中华人民共和国成立后几经改革，扇骨长达三十三厘米，扇面用丝绢制作，长出扇骨约七厘米，绘以花鸟，不仅装饰美观，且体积大，份量重，便于“出手”。（见图）

**摔子**　东路二人台砌末。用于《大钉缸》中的武打场面。有“单摔子“和”双摔子”之分。“单摔子”的制法是将约二十六厘米长的细铁丝（或细皮绳）两端缠紧成“摔子”，再用三个铁环将其和长约一百三十二厘米的木柄连在一起，类似“连枷”（农具，用于农作物收割后脱粒）。双“摔子”的制法是先制成两个摔子，然后把它和长约四十厘米的木柄连接在一起（方法同单摔子），形状与三接鞭相似。

**纸鞭**　东路二人台道具。用于“火爆曲子“舞蹈表演。用宽约十六厘米、长约三百三十厘米的麻纸贴在约十六厘米长的一个木柄上。舞蹈时手拿木柄舞动，做即兴动作，如红绸舞。此道具为东路二人台老艺人李福奎创作。

## 布景与舞台装置

清末，寺庙乐楼安装板壁，雕以“天官赐福”、“八仙过海”之类图案，上悬匾额。板壁两侧为“出将”、“入相”，门框镂空，舞台两侧隔扇，也都镂雕，刀工精细，十分灵巧。前台面积不大，多供文戏演出，武打如过于激烈，则施展不开。前台两根明柱可以挂灯。舞台上端的挂檐板和下面的裙板上，一般多用彩绘，画“二十四孝”图等，舞台上则谈不上什么装置。流动演出时，用苇席临时搭草台，舞台只一桌二椅。清末民初，茶园或戏园的舞台挂色布“守旧”，一桌二椅，有桌围椅帔。二十世纪三十年代，“守旧”、桌围椅帔用织贡呢，线哔叽等高档质料代替了色布，并绣以各种花卉，四十年代改用缎面刺绣。

四十年代末，连台本戏传入，机关布景崛起。戏班不惜重金从区外聘请布景师制作机关布景，舞台瞬息万变，奇特多彩。五十年代初，有些剧团上演神话戏仍采用机关布景，如呼和浩特市、包头市、乌兰察布盟、巴彦淖尔盟等地的剧团上演《闹天宫》、《十八罗汉斗悟空》、《天河配》、《黄河阵》、《劈山救母》、《忠义与小白龙》等剧目都用机关布景突出意境。机关布景对舞台装置的发展起了积极促进作用，但也带来一些弊端。在一些剧目中，利用机关布景渲染恐怖气氛，给人以感官刺激，借以招徕观众。1951 年，“净化舞台”，机关布景停止使用。

中华人民共和国成立初期，传统剧目仍沿用一桌二椅“摆台”等砌末。1951 年，各剧种

都移植了歌剧剧目，受新歌剧的影响，舞台布景模拟现实生活。城市较大剧团大多照搬原歌剧舞台设计，乡镇的小剧团也自己制作布景，有的请木匠制作真门真窗，搬上舞台，或请画匠绘制大画幕。这些画匠既不懂透视原理，又不懂建筑比例，画出不伦不类的“洋片”，一副一副地迁换。1952年，舞台上开始使用蝴蝶幕、二道幕、天幕、侧幕、簷幕，演出传统剧目仍以帷幕为主，增添了平台、屏风等美化舞台。各剧团陆续配备舞台美术工作者，他们想方设法改进舞台装置，但囿于物质条件，不得不千方百计创造“土”办法。例如演出《白毛女》、《窦娥冤》为表现雪景，曾从台梁上往下洒小白纸片，幕一落，就迅速清扫舞台，准备换场。后来，又把玻璃片贴在木制的滚子上，摇动滚子，配以灯光，用玻璃片投景制成雪景。用大木杆吊上细铁丝制造雨景。鼓动三合板做雷声的效果。接着又用盐水调整电压，打出一些简单的云图。随着剧目题材的不断丰富，用“土”方法、“土”器材在舞台上对风、雨、雷、闪等天际变化都能表现出来。舞台美术工作人员的这种创造精神，固然难能可贵，但“土”器材却不尽如人意，携带、操作都不方便。

五十年代中期，随着科学的发展，舞台装置的现代化代替了笨重的“土”器材。每个新剧演出都要按照剧本主题和导演构思进行舞台美术设计。绘制布景，配备各种舞台装置已逐步成为舞台美术的有机组成部分。一般用景有大画幕、硬景片和软景片吊网子，基本采用虚、实结合。传统剧目的布景多用写意手法，现代戏的布景则写实成分多一些。1959年，内蒙古自治区戏曲会演中，晋剧《薛刚打朝》首先采用了象征性的图案景片，天幕悬挂帐形纱幕，中间绘制象征性景片，换场时纱幕不动，只换景片，舞台清新，明快，畅爽，洗炼，表演区开阔，利于演员表演，为戏曲用景提供了经验。五十年代末，舞台美术人员精心钻研，自制成幻灯投景机，在内蒙古自治区推广，舞台上首次出现幻灯景。六十年代，二人台演出《洪湖赤卫队》、《琼花》等剧目，借鉴话剧、歌剧、电影等多种制景艺术手法，表现回忆、幻梦等意境，别致新奇。晋剧《红楼梦》中，用三合板镂空制作隔扇，工艺精湛，富丽典雅，装饰性强。京剧《平原作战》中，舞台后侧置放火车模型，利用循环带在天幕上跑云，宛如列车飞驰，真实而富有立体感。民族题材及革命历史题材剧目，如《嘎达梅林》、《北疆烈火》的舞台美术设计，写意写实交替使用，大画幕出现了辽阔的大草原，立体的蒙古包景片，表现了天高地旷的自然景致，具有鲜明的地区特点和民族色彩。

1976年以后，布景设计做了新的尝试，场景仅用一两件典型物件提示环境，舞台简洁干净，典型性强。

**机关布景“空中飞人”**　《西游记》中孙悟空腾飞之技法，有横飞、斜飞、直飞三种。横飞是在幕条内的舞台横梁（吊杆）两端系一钢丝绳，另按人体高低做一“凵”形钢筋杆，杆的一端焊一铁板，为演员脚蹬，另一端焊一铁环为演员拉手。将钢筋杆两端装上滑轮，系于钢丝绳上。飞时，幕内用绳牵引钢丝杆，借助滑轮，横穿舞台。直飞、斜飞原理相同。

**机关布景“空中斗宝”**　晋剧《黄河阵》中，碧霄放出金蛟剪斩杨戬的昊天犬，碧霄又

用混元金斗收燃灯的宝剑均用此技。具体作法是：先做金蛟剪和昊天犬的大模型（实际是剪形和狗形的两个有底无盖的大盒子），模型内安装彩灯，通电，固定在竹竿上。斗宝时，先放镁光，舞台灯光全部熄灭。两个操作者身穿黑色衣服，手举竹竿，分别将两个模型贴在天幕（等于盒盖）上，操纵模型，使其互相追逐。这时观众看不见黑衣操作人，只能看见装有彩灯的模型在天幕上活动。混元金斗、宝剑的制作和操作方法相同。

**机关布景"鹊桥中断"**　晋剧《天河配》舞台鹊桥装置：舞台上，两侧各置一级梯，中间搭放木板成桥。桥板中间分为两截，下面制一块宽木支柱，支撑桥板中缝，并用绳牵引支柱，支柱倒下，鹊桥遂中断。用于牛郎追逐织女时，织女过桥后拉牵引，桥断，牛郎被截住，不能过桥。

**《满都海·斯琴》场景**　第四场"王帐"。用幻灯投影，隔开王帐内外，虚实结合。天幕衬景用幻灯投影为郊野，战车排列，鞍马驰骋，旌旗摇荡，尘土飞场，一派出征景象。王帐之内，正面杏黄色宝帐前，成吉思汗雕像端置平台之上，像前几上焚香敬奉，庄严、肃穆。左侧可汗宝座，右侧置二椅。舞台前置装饰景框，左右各吊旗帜一面，画面对称。全景色调雄浑、威武，渲染出征气氛，富有意境（见彩页）。设计：鲁林宝。

**《草原小姐妹》场景**　第二场"草原风雪之夜"。天幕衬景用幻灯和风雪灯投影，天色阴霾昏暗，风雪交加。挡片上绘制土坡被雪深埋。舞台右侧羊圈，左侧山石雪松。全景突出风雪肆虐，劲松挺拔。整个意境象征着小姐妹斗风雪、护羊群的英勇无畏精神（见彩页）。设计：官布。

**《三娘子》场景**　第三场"三娘子城"景。晴空蓝天，远山巍立，丛林成荫。召庙金碧辉煌，大殿威严宏伟。象征着蒙古民族的尊严，和三娘子的高瞻远瞩，且有宗教色彩（见彩页）。设计：云川、祁志锐。

# 舞　台　灯　光

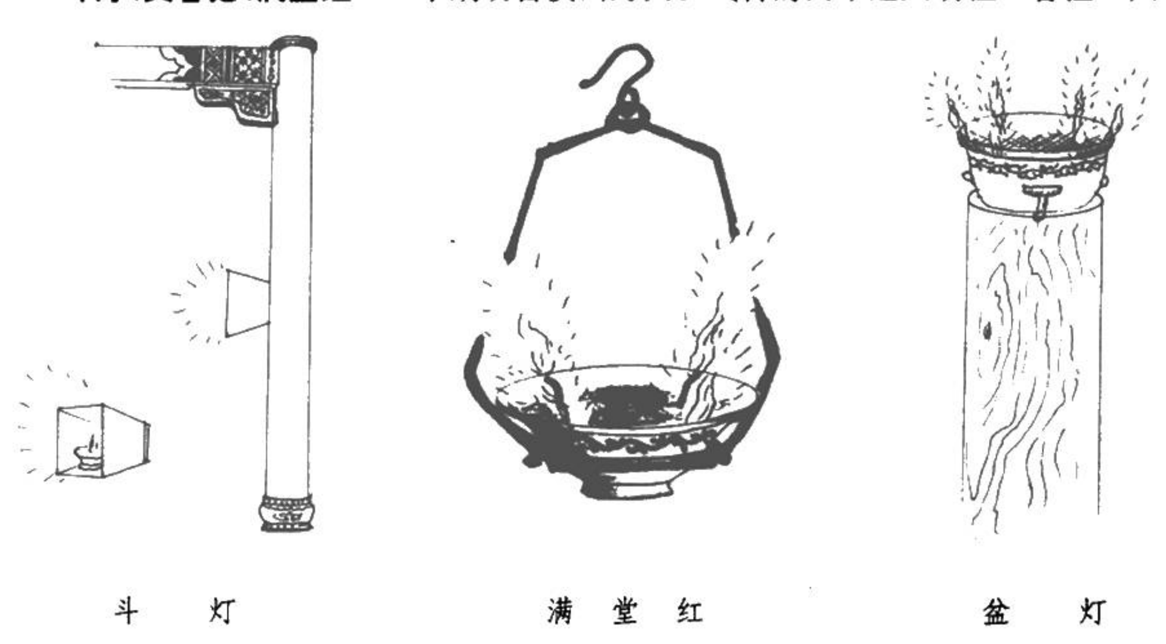
内蒙古早期的戏班在农村明台演出，照明仅有油灯，戏班想方设法制做各种灯具。如灯斗、黄香把、满堂红等，以增强舞台的照明度。后来逐渐有了燃用煤油的马灯和汽灯。茶园门前及舞台上能悬挂两三盏汽灯，已是非常体面的了。社会上有专以租赁汽灯为业者，称为"点汽灯的"。到了二十世纪三十年代，城市虽有了电灯，但照明度仍不够，舞台照明有时辅以汽灯，更谈不到配合演出。直至四十年代演出连台本戏，使用机关布景，灯光除了照明外，还用以制造幻觉效果。灯光真正在舞台美术中发挥作用，起到突出意境、渲染气氛、增添演出色彩的效果，还是中华人民共和国成立以后，城市新型剧场的建立和现代科学技术的发展，为舞台灯光的运用创造了条件。

五十年代，不仅上演传统剧目的光源相应加强，特别是现代剧目和新编剧目的上演，配备灯光及音响效果已经是不可缺少的环节。各剧团陆续购置聚光灯，舞台灯光有面光、顶光、耳光、侧光、脚光、追光等。用盐水调整电压、阻力丝节光器，配电盘控制灯光。还采用炭精棒和玻璃色纸，打出各种色彩，使舞台明暗色调变化可以自由调节。至六十年代后期，剧团一般都拥有聚光灯近百台。随着电子技术的迅速发展，各种效果灯具及电声音响在质量和性能上都有很大发展，舞台五光十色，变化多端，千姿百态，丰富多彩。用可控硅调光器使整个舞台灯光的组装和使用已经系统化。

乌兰牧骑长年深入偏远地区为农牧民服务，演出短小精悍的节目（包括小戏），没有固定的场所，有“蓝天当幕、大地当台”之美誉。五十年代用油灯照明，后改用汽灯，现在多用小型发电机。

字幕使用始于五十年代后期，那时用的幻灯机仅装有二百瓦的派斯灯泡，在玻璃上书写唱词，光度小，字迹不够清晰，携带不便。后改用玻璃纸书写，经热容易破碎。又试用塑料薄膜，透明度仍不理想。七十年代双镜头字幕机出现，用涤纶胶带书写，舞台两侧双打，方便观众，还可以在彩底上打出白字，不受舞台灯光影响。为使蒙古族观众看戏不受语言隔阂，用蒙汉两种文字对照字幕。为了不断提高字幕质量，自治区在七十年代后期的历次会演中还设置了字幕奖。

**斗灯、黄香把、满堂红**　　早期明台演出灯具。戏台的两个通天明柱上各挂一只斗，



斗　　灯　　　　满　堂　红　　　　盆　　灯

斗口向里，内放灯碗，谓“斗灯”（见图）。灯光微弱，观众难以看清演员面部表情，故明柱下又各坐一人，手举蘸饱麻油点燃的黄香把，以增加舞台亮度。有时还在横梁上挂两盏四个灯头的“满堂红”（见图）。“斗灯”有底有帮、挡风聚光。香把火焰粗大，不易刮熄，吐出的油烟不呛人。“满堂红”有四个灯头，刮熄一个，还有三个，刮熄三个还有一个，不致全熄。为

乡民匠心所制，甚为实用。

**盆灯**　早期明台演出灯具。在戏台前埋一根粗大的圆木桩，高约一米五左右，木桩上端钉三只大铁钉，用铁丝将一只大油盆固定在木桩上。用麻绳搓四根粗大的灯芯，外面包上干白菜叶，连同油灯一并置于盆内，点燃后具有亮度大、耐燃烧、油烟小的特点。（见上页图）

# 机　　构

## 科班与学校

内蒙古培训演员的历史久远，据《辽史》记载，早在辽会同元年(938)，辽上京临潢府(今内蒙古巴林左旗林东镇南)即设教坊，蓄养伶工。但已发现的文字和实物资料甚少。清代，京师戏曲艺人随清廷公主下嫁来到蒙旗王府，并依奉王命教王府内奴仆、差役等习戏，传授昆弋、梆子腔。至清乾隆年间，逐渐形成王府科班，亦称王府子弟班。清乾隆三十年(1765)前后，昭乌达盟敖汉旗下洼镇晋商开办的山陕梆子戏班附设咸益广科班是内蒙古地区民间较早的科班，蒙古族女奴宝奎是该科班培养的内蒙古地区第一代女伶。清末民初，内蒙古各地科班林立，习戏之风盛行。

内蒙古培养戏曲人材的方式多种多样，大戏戏班、地方戏小班不同，蒙古族仪式剧与民间歌舞戏等也各异。大戏戏班一般采用科班授艺。就科班性质而言，主要有以下几种类型：一是蒙旗王府开办的王府科班。这类科班由王府出资邀聘教师授艺，挑选少年奴仆及牧民子弟习演戏曲，科班的名称与戏班名称相同，均以王府命名，较著名的有阿拉善王府科班，翁牛特王府子弟班。二是内地籍商人(主要是晋籍商人)在内蒙古开办的戏班附设科班，这类科班多用商社等字号命名，如咸益广科班即如此。教师主要来自内地，学员则多在当地各族少年中招收。三是一些有名望的老艺人筹资兴办科班。这些流散老艺人的祖籍多是“口里”(长城以南的一些省)，流落到内蒙古地区多年，因各种原因不能返回故里安度晚年，便在当地收徒授艺谋生。如清光绪十八年(1892)后在萨拉齐创立的张明锁班即属此类。四是抗战期间，国民党军队在内蒙古西部(河套地区)驻军中设戏曲学校，招生习演戏曲。

从组织形式上看，上述前三类科班亦即私立戏曲学校。主办人和教师、学徒之间用契约的方式确定关系。后一类科班可谓正规戏校，学校、教师、学生之间的关系则以规章、军纪确立。

二人台、东路二人台、二人转等地方戏小班，多用艺人组班或收徒授艺等方式培训演

员。如二人台艺人云双羊于民国三年(1914)前后,在家乡萨拉齐教徒习艺。蒙古族仪式剧《米拉·查玛》等在寺庙内习演,与宗教的传承方式相谐。带有戏剧表演因素的蒙古族民间歌舞《浩德格沁》则通过民间口传心授的方式沿袭,无明确的师承关系。

从二十世纪三十年代初始,内蒙古东部、中部地区相继失陷,时局动荡,兵荒马乱,不少戏曲科班纷纷倒闭。中国共产党领导的晋绥和晋察热辽抗日根据地组织的各种剧社、宣传队通过自编、自演节目和剧目,用互教互学等教学方法,培养了一批活跃在军队和地方的文艺人才,其中不少人后成为内蒙古知名的戏剧工作者。四十年代初,国民党傅作义部移师内蒙古西部河套地区成土,于民国三十二年创办了第八战区副司令长官部戏剧学校,习演京剧,先后招收"文"、"化"、"建"、"国"四期学员。戏剧学校除学习戏曲表演专业外,还开设了文化课和历史课,毕业后在军队剧社服务。其教学方式与地方科班相近,管理则依照军队模式。戏校学员充实了军队办的剧团、剧社。

在教学时间的安排上,为适应内蒙古冬季气候严寒,交通不便,难以流动演出的特点,许多科班在冬季集中训练排戏,谓之"打冻"。不同类型的科班在招生和教学方法上也不尽相同。如二人台小班,收徒很少,且无固定学制,一般经半年左右训练就随班在农村流动演出,边演边学。北路梆子、京剧、河北梆子、评剧等大剧种科班,则有固定的学制,一般为四年或五年,一次招生少则几人或十几人,多则三、四十人,区别行当,指定专人执教。学徒年龄大多数在十岁左右,入科要写"投师字",学成后得帮助演出,尽一年或几年义务。学徒期间无报酬,衣食住等由科班解决。科班的班规极为严格,学徒若有触犯,轻则遭班主辱骂,重则被体罚,常常因一人有过,连累全班受罚,故又有"打娃娃班"或"打戏"之称。艺徒帮师期满后,有的留在班内唱戏挣份儿,有的则自已组班搭台,或投奔其他班社。一些较大的班社注重各种行当、各类人才的培养,要求艺徒唱、念、做、打功夫俱全。名震西口的北路梆子名伶张玉玺(狮子黑),即为张明锁科班培养出来的优秀人才。

各类科班在教授的剧目上也各有侧重。二人台小班不求精而求通,亦无严循师道之说,多属季节性科班,搭班散伙频繁,常复投数师。《打金钱》、《走西口》、《挂红灯》等是必学戏,除攻丑、旦外,对演员进一步的要求是能演"抹帽戏"。各大剧种科班侧重学《蝴蝶杯》、《大登殿》、《三娘教子》、《盗御马》、《桑园会》、《断桥》、《打金枝》、《明公断》等传统剧目,并能在城镇戏园和蒙古王公贵族宴席及祭敖包(一种祭祀活动)时演出。《金沙滩》、《南北合》等剧目则颇受王府科班重视。

1947年内蒙古自治区成立,戏曲科班在东部地区逐渐确立新型的关系。1949年,中部和西部地区也相继解放,培养戏曲人才的形式发生了根本的变化。废除了旧科班主办人和学徒之间的人身依附关系,废除了"投师字"等各种契约,废除了体罚,确立了新型的师徒关系。1950年,人民政府文化主管部门组织民间流散艺人学习。1951年起,内蒙古各地建立了民营性剧团或剧社,剧团(剧社)多附设学员班,演员自行培训,学成后为本团(社)服

务。经费和师资等自行解决，教学方法多承旧科班式样，教学剧目有所取舍。与此同时，政府主管部门用举办戏曲艺人训练班的形式为基层培养戏曲演员。1950年，当时的绥远省文教厅在归绥（今呼和浩特）市举办民间艺人学习会，历时三年，共开办七期，其中后三期改称绥远省群众艺术学校，这是内蒙古地区办得最早历史最长的一所群众性的艺术学校。

1957年，由国家投资在自治区首府呼和浩特市创办了内蒙古艺术学校，这是一所综合性的中等艺术专科学校。该校的建立使内蒙古戏曲艺术人才的培养纳入了科学的轨道。学校扬弃了老艺人口传心授，师传徒习的传统教学方式，在教学实践中逐步形成一套较为系统和科学的符合内蒙古实际的训练方法。面向全自治区招生，学校开设政治课、文化课和专业课程，培养又红又专，德、智、体全面发展的艺术人才。建校以后，学校先后开办民间歌剧（二人台）、晋剧、京剧等三个剧种的表演专业，为内蒙古培养了一批具有较高思想和艺术素质的戏曲骨干力量。

内蒙古艺术学校于1980年起在一些盟市办起了四个分校，培养二人台和晋剧演员，学制四年或五年，分校教学大纲由内蒙古艺术学校制定，并指派教师参与教学和指导教学，行政性工作由所在盟市主管部门代管。

内蒙古各剧团、乌兰牧骑和政府文化主管部门十分重视用办短训班的方式为基层培训艺术骨干。有条件的公社、大队，也自办训练班培养业余剧团的演员。

**李凤芝科班**　京剧、梆子戏科班。创办于清宣统二年（1910）前后。金堂戏班到敖汉旗下洼戏楼演出，首演《马芳困城》，台下连连叫好，下洼戏班班主李凤芝自愧不如。为使戏班长盛不衰，李凤芝遂招收艺徒，兴办科班，培养人才。之后李亲自带班执教，每年春夏秋三季演出，冬季“打冻”，驻班传艺，定为六年出科。科班连续招收学员数期。民国十三年（1924）招收最后一期学员入科，其年龄均在十四、五岁，班址设在下洼南梁村（今属奈曼旗），并从关内请来钱姓、田姓两位教师教戏。后朝阳名丑齐荣（大秃丑子）、双村八也到科班授艺。学员以“福”字取名，亦称福家科班。民国十四年学员出科，同期出科的有福魁、福增、福宽、福花、福顺等。

**贵贵班**　北路梆子科班。创办于清末民初，班主兼教师“二八怪”（艺名，真名不详），和林厅（今为和林格尔县）代州窑子人。二八怪熟悉北路梆子，在内蒙古中南部与山西省毗邻的凉城县、和林格尔县一带招收贫苦农家子弟创办贵贵班。二八怪治班严谨，以“打娃娃”著称，培养了不少北路梆子人才。可惜因年隔久远，当年科班学员大多无资料记载，只有卢三红、董万年、老福义等名家为后人所知。其中以卢三红最为著名，以演三国戏中诸葛亮最为擅长，当时归化城（今呼和浩特）有“三班并一班，顶不住卢三红的《天水关》”之说。贵贵班主要活动于内蒙古中部的萨（萨拉齐县）、托（托克托县）、清（清水河县）、和（和林格尔县）四厅及归化城周围地区。民国以后，贵贵班主要采取师傅带徒弟的方式培养新一代

演员。北路梆子鼓师张文亮(三白子)即为卢三红的徒弟,因上台演戏"架套"不佳,改学吹奏、司鼓,三白子吹唢呐也颇有功力,常把师傅的韵调学得维妙维肖,卢三红非常得意。二十世纪四十年代,卢三红去世,贵贵班因后继乏人,自然解体。

**张明锁娃娃班**　北路梆子科班。张明锁别名肉明锁,萨拉齐县(今土默特右旗)北只图村人,生于光绪年间。其父酷爱戏曲,曾收留来绥远唱戏的北路梆子艺人马如福在家养病。马如福病愈后,在北只图村落脚,收张明锁、张玉玺(狮子黑)、高旺黑等为徒。马如福病故后,民国十七年(1928)张明锁相继聘请田瞎子、崩颅旦、苗全全(司鼓)等为师,在北只图村成立娃娃班,招来农村贫苦子弟一边学戏,一边演出。张明锁自任班主。该班成立后在土默川一带较有影响。主要演员有:高有生(艺名二娃生、十七生)、三海云(二后生)、白永(三娃黑)、郝云(四娃黑)、宋艳芳(油梨旦)、福来红、毛来财等。张明锁多才多艺,红、黑、生、旦兼通。他既任领班,又教戏,也参加演出。娃娃班常演的剧目有《打宫门》、《牧羊圈》、《断桥》、《劈殿》、《教子》、《打金枝》、《明公断》等。主要活动于萨拉齐、托克托、归绥、包头一带,有时也去大同、张家口等地。民国二十四年后,因张明锁病故,娃娃班自行解散。

**仇家科班**　河北梆子科班。民国九年(1920)前后由河北省蓟县流入到内蒙古宁城、赤峰一带。班主仇常儒通戏曲,善治班。仇家班根据内蒙古的气候特点安排教学和演出时间,每年入冬以后,班社封箱"打冻",科班收徒习艺,主要进行基本功训练、排戏。经过约五至六个月训练,开春即随班演出,边演边学。学员五年出科,出科后还要为班主尽三年义务。在科班任教的有张云宁(武生)、尹兆林(武生)等。学员分"玉"字(女班)、"何"字等班。当地知名的演员玉容(小旦)、玉珍(小旦)、玉芬(青衣)、玉兰(青衣)、何亮(老生)、何义(花脸)、何远(架子花)等,均出自仇家科班。学演的主要剧目有《大登殿》、《桑园会》、《三疑计》、《三娘教子》、《长坂坡》、《杀狗》、《战宛城》、《四杰村》等。1937年抗日战争爆发后,时局动荡,仇家科班无力维持,学员纷纷离散,终在宁城散班。

**双山班**　道情科班。创办于民国十九年(1930)。凉城县双山子村丁根奇创办。丁根奇从外地请来山西省山阴县道情艺人何全义任教,何全义收丁来香(青衣)、丁占元(小旦)、史五十六(须生)、高角奇(丑)、高满栋(老生)、丁世成(老生)、丁存计(小生)、丁元宝(鼓师)、李举(花脸)等入班学戏。班内学员多为道教徒后代和当地贫家子弟。何全义注重对学员的基本功培训,在教学方法上则多为边学习边实践。同时大胆创新,在道情唱词中融入二人台唱腔衬字,独具风格,颇受当地及邻省观众欢迎。数十年来,双山班先后培养了四代演员与乐师,成就较大者有何钱换(青衣、小旦)、丁润芝(青衣)、张存孩(丑)、何明扣(司鼓)、李福娃(须生)、曲福厚(花脸)、赵凡爱(须生)、王荣梅(小生)、丁明旺(小生)等。学演的主要剧目有:《韩湘子》、《五龙台》、《三官》、《蝴蝶楼》、《劈棺》、《张良抛家》、《八卦》等。双山班的活动一直延续至今。

**张柱班**　东路二人台科班。民国二十九年至三十二年(1940—1943)创办于商都县

十八顷乡(原富东乡)段家村。班主兼教师张柱(艺名“三毛眼”)。张柱班学制三个月。招收新学员时,教师对新学员亲自面试,合格者与科班签订入班合同,同时签订契约。契约规定:学徒期满三个月后,即可随班出台演戏,满三年后才能离班,三年内不得自行组班或搭班演出。学员每月交纳三斗莜麦作为学费。每日分上午、下午、晚上三个时间授艺,主要教授《大走西口》、《回关南》、《三女拜寿》、《怕老婆》、《妓女告状》等剧目。科班有严格的班规。班主张柱是东路二人台的名艺人,他办的科班曾为该剧种的繁荣和发展做出了贡献。

**第八战区副司令长官部戏剧学校**　国民党军队京剧科班。抗日战争时期,在绥远省临时省会陕坝镇,由军队及社会上部分京剧爱好者组织了一个名为奋斗国剧社的票房。民国三十二年(1943),根据第八战区副司令长官傅作义的指示,李英夫(少将参谋长)在奋斗国剧社的基础上筹建一所戏剧学校。该校拟以“文”、“化”、“建”、“国”四字为序招收四期京剧专科学员,学制四年。课程除设国文、算术、历史等文化课外,专业课与一般科班相同。学生入学须有保人并签订合同。所需经费由军方拨给五十个空额兵饷,不足部分自筹。首任校长李英夫以演出售票收入为本金,从陕坝镇廉价购驴再到西安高价售出,所得利润用于购置戏箱及戏校开支。由于时逢战乱,学校领导更换频繁,“文”字班和“化”字班两期招收了约五十名学员,“建”字班只招收三名学员,此后再未招生。1945年抗日战争胜利后,李英夫率全校师生由陕坝徒步迁往包头。不久,李英夫调往北平戏校,剧校由教师康少卿和杨洪林代管。民国三十五年秋,戏校迁至归绥(今呼和浩特),冬迁至张家口,更名为张垣绥靖署戏剧学校,朱绍斌任校长。民国三十七年初,戏校迁至北平,与第十一战区的四维戏剧学校合并,改名河北省保安司令部戏剧学校,由李英夫(此时任河北省保安司令部参谋长)委托边仲麟代管。北平和平解放后,大部分学员被编入中国人民解放军二十八军京剧团并随军南下,后集体转业改为广西壮族自治区京剧团。

戏校先后培训了一批训练有素的京剧演员。今在呼和浩特、包头、伊克昭盟等盟市剧团或文化部门工作的白文奇、张文秀、张文元、赵文惠、武文夫、卜文宝等艺术骨干及领导干部,都就读于该校。曾在该校任教的有宋富亭、杜富隆、王连平、高连甲、薛盛中、康少卿、杨洪林、白俊英、刘凌云、钟喜久、钟鸣岐、张盛禄、王佩臣、何淑良、宋月华、徐碧云等。

**兴艺班**　东路二人台科班。民国三十二年(1943)创办于商都县十八顷乡(原富东乡)梁家村。翁万文任班主,聘请梁有录(艺名“愣板头”)任教师。学员有郭有山(旦)、张大成(丑)等十六名。学员学期为三个月。招收学员时由教师测试嗓音、身材等,再决定是否录取。学员入学后,每月交纳三斗莜麦做学费,对特别困难者,也可免交学费。每日分上午、下午、晚上三段时间授艺,白天以练台步、身段为主,晚上以传授剧目唱词为主。教授的主要剧目有《大走西口》、《回关南》、《三女拜寿》、《怕老婆》、《妓女告状》等计七十余出。开班时学员必须供奉“三官”,科班有严格的“十不准”班规。学习期满后,学员即可自行组班演出,教师则受聘开办新班。

**常有禄班** 东路二人台科班。民国三十五年(1946)由东路二人台艺人常有禄开办，班社在商都县十顷乡梁家村。招收艺徒十五名，均为农村青少年。授艺时间三个月(冬季)，每人交小麦一石。无成文章程，但艺徒须遵师父立下的规矩，违者罚。授艺期间，每日清晨练基本功，走台步、拿顶、吊嗓子，然后由师父传授东路二人台传统剧目。次年开春学成后，艺徒自行搭班卖艺。曾在班内学过艺的有郭有山(旦)、麻永德(丑)、王国忠(旦)、赵田明(旦)等人。

**包头市漠南晋剧团附属戏校** 1952年由晋剧演员王玉山(水上漂)倡办，并兼任校长。校址在新兴大街一百零五号院。专业教师由漠南剧团主演兼任，武功教师由京剧演员康少卿、陆育茗、卜文生担任。仅办一期，学制八年(包括见习期)，共招收学员八十名。1960年大部分学员毕业转正，其中张永泉、聂爱君、张景亮、陈怀智、于九小等成为包头市戏曲界的骨干，分别从事导演、乐队及教学工作。



**赤峰少年艺术班** 京剧科班。前身为热河省戏曲学校京剧班。1953年5月2日迁至赤峰，隶属于昭乌达盟京剧团，改称少年艺术班，班址设在赤峰北大桥兴隆街。专业教师尹兆林，文化教师孟春，代理班主任张景林。学员近二十名。所需经费由地方财政拨给。学员在学习基本功的同时，还排练一些剧目登台表演。演出剧目主要有《打瓜园》、《武家坡》、《苏三起解》、《虎头牌》、《梁山伯与祝英台》、《闹龙宫》、《三岔口》等。后来又经京剧团主要演员陆凤琴、郭韵荣、王湘云、李兰秋等人传授，学会并演出《三不愿意》、《姑嫂英雄》、《拾玉镯》等剧目。1954年冬，部分学员参加剧团慰问解放军演出队的演出。1956年学员毕业，成为昭乌达盟京剧团的正式演员，艺术班随之撤销。

**乌兰浩特市评剧团学员班** 剧团附设科班。1955年从社会招收首批学员八名，学习京剧、评剧，培养乐队人才。经费由剧团自筹，学制三年。教学方法主要采用师授徒方式，除练基本功外，也学习一些文化知识。1958年招收第二期学员，共计十四人。由剧团艺术研究室负责，制定教学计划，编制授课日程，教学渐趋正规。主要授课教师有鲁全城、新会云、金丽娟、梁韵声、徐坤、周秀云、杨树维等。这两批学员于五十年代末和六十年代初陆续毕业，充实到剧团，其中不少人逐渐成为主要演员或业务骨干。

**内蒙古艺术学校** 自治区所属综合性中等艺术专科学校。1957年10月成立，校址在呼和浩特市东门外，首任校长张均。建校后即设戏剧科，先后开办晋剧、京剧、民间歌剧(二人台)三个剧种的表演专业。截止到1982年，共有九个班一百八十二名毕业生。首任

戏剧科主任王治安。

晋剧班于1957年10月招收首届学员十五名，学员来自各盟市晋剧团，学制三年。1960年招收第二届学员四十名，学制三年。晋剧班开设专业课和文化课，专业课教师有陈宝山、王治安、苏玉兰、王树发、任德刚等。1959年首届学员毕业前在银川、大同及呼和浩特等地巡回演出三百多场，毕业后回原剧团工作。1964年，第二届学员提前毕业，并在呼和浩特、四子王旗、包头等地巡回演出一百余场，毕业生分配到自治区内各地晋剧团。两届毕业生巡回演出的剧目主要有：《算粮》、《金水桥》、《打金枝》、《明公断》、《打渔杀家》、《龙凤呈祥》及现代戏《革命自有后来人》等。

京剧班于1972年开设，仅招收一届学员四十四名，学制三年，班主任贾韵龙。1973年1月，京剧班交内蒙古京剧团代培。1975年5月学员返校，排演"样板戏"选场和自编现代戏《春满草原》，并进行毕业汇报演出。1975年5月，学员毕业后分配到包头，组建包头市京剧团。

民间歌剧班先后于1959年、1960年、1975年、1976年、1978年陆续招收五届六个班学员八十三人，学制均为三年。1959、1960届班主任苗文琦。开设文化课和专业课，专业课由二人台艺人刘艮威、班玉莲、赵四、岳秀梅等担任。1960年，第一、二届学员合排《走西口》、《卖菜》、《探病》等二人台传统剧目，并由内蒙古人民广播电台播出。1962年，两届学员又联合组成内蒙古艺术学校民间歌剧实验演出队，由苗文琦、程锦逵带领，到西部各盟市演出《三月三》、《夺印》、《千万不要忘记》、《丰收之后》、《李天保吊孝》、《老少换妻》、《龙马精神》、《山汉传》、《金山翠海》、《二虎庄》、《鸿雁高飞》等剧目。1963年参加内蒙古自治区二人台、二人转观摩会演，演出《二虎庄》等剧目。1964年，部分演员参加内蒙古二人台、二人转联合演出团赴京汇报演出。1964年9月，实验演出队移交内蒙艺术剧院管辖。

民间歌剧专业前三届三个班的毕业生，大部分留在内蒙古二人台演出队。后两届三个班毕业生在自治区内统一分配，充实基层二人台剧团。1977年冬，戏剧科改为二人台科，由贾韵龙、刘艮威、沙痕负责。1982年二人台科撤销。

1980年，内蒙古艺术学校在包头市、呼和浩特市、巴彦淖尔盟、乌兰察布盟相继建立四个分校，并办了戏曲班。包头分校1980年招收二人台学员二十名，学制四年；1981年招收二人台学员十三名，学制四年；1982年招收晋剧学员三十五人，送山西省戏曲学校代培，学制五年。呼和浩特市分校1980年招收晋剧及二人台器乐学员十六人，学制四年；1981年招收晋剧学员六人，学制五年；1982年招收二人台和晋剧学员各十人。巴彦淖尔盟分校1980年招收晋剧学员二十五人，器乐学员十人，学制三年。乌兰察布盟分校1980年招收东路二人台学员三十七人，学制四年。

**昭乌达盟京剧团学员班**　团办戏曲科班。以为本团培养戏曲演员为目的。科班成立于1958年7月，共收学员四十二名。班主任郭韵荣、王湘云。京剧班学制五年，评剧班

学制三年。学员班除教授戏曲专业课程外，还教授文化课和文艺理论课。主要教师有京剧：孙富德、尹兆林、李萍寄、徐永祥、王湘云；评剧：南素卿、郭韵荣、刘发珍、许德清。学员每天上课六小时，晚间观摩剧团演出。教学上注重专业课与实践结合，学习期间排练演出京剧《白水滩》、《二进宫》、《斩子》、《别窑》；评剧《茶瓶计》、《借当》等剧目。1961 年 8 月学员班在赤峰市为来访的中央文化参观访问团演出，受到老舍、叶圣陶等人的好评。1964 年学员先后毕业，转为剧团正式演员。其中吴国瑞、张志广、王艳云、王锐君、赵凤兰、孙继新等分别成为昭盟京剧团和京剧团评剧队的主要演员。1964 年学员班停办。

**通辽市京评剧团附属艺术学校**　始建于 1959 年 11 月，1962 年解散。校长郑玉廷（兼），专职业务教师刘菊东（小生），并由剧团骨干演员和乐师兼任各种业务课。先后两次招生，1958 年建校前招收十一名，1959 年招收二十五名，以后又零散招收部分学员，共计五十名。办校经费由市文化局拨给专款，学员每月发给伙食费九元。除学习基础课外，主要学习京、评剧传统剧目。艺校解散后，大部分学员留在剧团工作。

**包头市戏曲学校**　中等专业戏曲学校，1960 年由包头市文化局创办，田霖局长兼校长，刘宇环任副校长，校址在东河区通顺衔九号（今人民电影院楼处）。设京剧（六年制）、晋剧（五年制）、民间歌剧（即二人台，四年制）三科，共招学员一百三十一名。满鸣东、田中立、黄亚臣为基本功教师，庄少竹、朱鸿声、贺玉炎、张学礼、王韵秋、韦玉贵、王之彦、吴书田为京剧专业教师，邓有山、冯海明、王秀英、曹玉香、李瑛、吕克谨为晋剧教师，樊二仓、田全贵、袁三等为二人台教师，张军、张鲁、郭长洲等为文化课教师。学员在校期间，学排了京剧《黄金台》、《盗御马》、《捉放曹》、《钓金龟》、《狮子楼》、《白水滩》，晋剧《二进宫》、《辕门射戟》、《拣柴》、《挂画》，二人台《打金钱》、《挂红灯》、《卖菜》、《走西口》等剧目。1962 年 10 月，因国家经济困难，精简解散。少部分学员转到其他学校继续学习，大部分学员提前分配到各剧团工作。

**商都晋剧团学员班**　团带科班。因全团平均年龄不足二十岁，当地观众称之为小团。1961 年尚义、商都分为两县，晋剧团划归尚义县，同年中共商都县委、县政府决定重新组建晋剧团，任命张居庸为团长，李德、秦进亭为副团长。新组建的晋剧团以高国良、盖春来、刘艳秋、陈连盘、刘志有、李巨才等任教师，以吴量、乔正龙、葛振海、郭翠莲、张桂莲、吴兴群、刘惠忠等青年演员为业务骨干，招收李素兰、秦玉梅、赵丽英、常娥、贾凤梅、孙亚南、李桂花、孙德文、张进祥、叶胜、邬忠、郭振清、李士林、刘长在、曹德边等学员，用边学习边实践的方式培养演员。经过近一年的学习，学员已能演出《断桥》、《杀庙》、《上天台》、《双锁山》等折子戏。1962 年又排演了传统戏《秦香莲》、《算粮登殿》、《巧媳妇》、《打金枝》和现代戏《红霞》等剧目。1963 年商都县由河北省划归内蒙古自治区后，剧团赴集宁市、察右后旗、兴和县、化德县、卓资县、察右中旗等地巡回演出，颇受欢迎。各地观众提起商都娃娃戏，无不交口称赞。1964 年小团参加乌盟现代戏汇演的剧目《洪湖赤卫队》一举夺魁。1966

年，“文化大革命”开始后，剧团虽未垮掉，但也只能演出《划线》、《送货路上》、《审椅子》等三出戏，观众有“审不完的椅子、划不完的线，送不出去的货”之说。1976 年后，剧团逐渐焕发了生机。贾凤梅、何小菊等乌盟地区知名的演员都是该团培养出的人才。

**丰镇北路梆子剧团学员班**　北路梆子科班。1978 年 12 月丰镇县北路梆子剧团恢复，为了培养后备力量，县政府批准剧团招收一批学员，用以团带班的方式培训演员。并规定新学员在本县和邻近地区用自愿报名，择优录取的原则选拔，享受集体工待遇。同年底，剧团从三百余名报名者中择优录取王红莲、范小丽、孙林河、赵美玲、杜丽平、王有亮、王贵生、弓利清、杨宏举、王秀珍、蓝德喜、刘瑞芳等十二名学员。他们大多是在校的初、高中学生，校文艺宣传队骨干，平均年龄十八岁。

学员入班后，由团领导指定团内有较高艺术水平的老演员作为老师，做具体辅导。除一名老师带四个学员外，其余均为一师带一生。其教学方法是：基本功集体练，各行当师傅带着练。学员每日晨五时开始练功，一天生活安排得井然有序。团内要求严格，演员训练刻苦，两年后，新学员能独立登台演出。

1980 年 12 月，剧团组织了学员班专场汇报演出，演出了《教子》、《藏舟》、《夜战马超》、《闯宫》、《二堂献杯》、《盗灵芝》、《小宴》、《杀庙》、《打金枝》等折子戏，受到县委、县政府领导及在场观众的好评。到 1982 年 12 月学员学习期满后（四年），学员成为团内正式演员。

**呼伦贝尔盟艺术学校扎兰屯评剧班**　评剧科班。创办于 1981 年 9 月。初创时由焦旭、曲炳武、张景祥等人负责。1982 年 3 月扎兰屯文化局任命任吉奎为主要负责人，逯林鹏为业务负责人。该班共有教师六人：逯林鹏教授功法，孙淑秋教授剧目，杜喜茹教授身段，刘俊清教授打击乐，韩树杰教授唱腔，张春润教授文化课。学员共计二十八人（包括代培生一人），分别来自呼盟扎兰屯市、阿荣旗和莫力达瓦旗。主要课程有评剧基本功训练、功法、简谱与打击乐、文化课等。入班一年后开始学戏，学演的主要剧目有《花木兰》、《程咬金招亲》、《小姑贤》、《回杯记》、《杜十娘》、《十字坡》、《闯山》、《起解》、《白水滩》、《坐楼杀惜》及话剧《张海迪》。学员班边学习边演出，曾到海拉尔、满洲里等地参加汇演及公演，在呼伦贝尔盟有一定影响。

# 班社与剧团

内蒙古的地方戏曲班社有着较为久远的历史。已发现的文字和实物资料确认，早在明末，内蒙古中部邻近山西省的边墙（长城）地带，就有戏曲班社活动。清初，京师戏曲艺人开始进入蒙旗王府。清乾隆二十二年（1757）阿拉善罗王府组建王府戏班演唱昆腔、弋阳腔和

梆子腔，是内蒙古已知较早的戏班。清乾隆三十年前后，晋商开办的咸益广班也是内蒙古地区较早的班社。与此同时，藏传佛教在内蒙古呈遍布之势，规模宏大的喇嘛寺庙分布各地。由寺庙组织演出蒙古族仪式剧《米拉·查玛》、《米拉传》等。王府班，商社自办班社和寺庙仪式剧、民族戏的演出，构成了这一时期内蒙古戏曲机构的三种主要形式。

清中叶以后，内蒙古地区"蒙汉杂处，观感日深，由酬酢而渐通婚姻，因语言杂处而兼习文字"，"蒙古人等，沾染汉人习气"，"又学习汉学文艺"，（见《清文宗实录》）在这种背景下，戏曲班社进一步发达。来自山西、陕西、河北等省的梆子腔班社或艺人接踵而至。特别是晋籍班社，艺人占地理上与内蒙毗邻之优势，沿晋商开拓的草原商道和古驿道深入到内蒙古腹地。到了清末民初，东起海拉尔，中到多伦、归绥、包头一带，西至定远营（今巴音浩特）以远，北路梆子、京剧、评剧、河北梆子、秦腔等剧种班社的分布绵亘数千里。外省、外地流入戏班与当地自办戏班互为补充，相映生辉。

这时，内蒙古地方小戏也在萌生。清光绪十三年（1887），土默川地区的蒙古族艺人云双羊，创建了内蒙古地区最早的二人台班（云双羊班）。东路二人台班出现较晚。约在民国初年，乌兰察布盟兴和等地出现了东路二人台班社。民国以后，内蒙古习戏起班之风日盛，不同种类的班社互相影响、渗透，竞争激烈，大小班社林立。这一时期，不仅商社、王府、寺庙、流散艺人等纷纷组班、起班或组织演出活动，地主豪绅也蓄养家班。如民国四年（1915）敖汉旗四家镇老虎山村财主宫森组班，在当地和邻省演出河北梆子。宫家班是内蒙古已知最早的家班。北路梆子、中路梆子等晋剧班社则讲究先在口外"唱红"，再到内地献艺。这些班社，经常在各地流动演出，进出内蒙古频繁，且坤伶人才辈出。

从组织形式上看，各类班社均有自己的特点。王府戏班由蒙旗王府出资兴办，除少数艺人来自京师或内地各省外，大部分从府内外奴仆或杂役中选用。准格尔旗王府则容留民间班社为王府班。王府班的规模不一，少则几十人，多则百余人。翁牛特旗王府班，分大戏班和子弟班，达二百四十余人，是人数最多的王府戏班。王府班的一切活动均由王爷决定，一般都有齐全的行当，齐整的衣箱、乐器和较著名的演员等。不少王府戏班有森严的班规。建有戏班的蒙旗王爷贵族等多精通戏曲，有些王府对演员要求极为严格、苛刻，有时甚至由王爷亲自执鞭监练、监演。

王府班的历史久远，从清乾隆年间起，在内蒙古东部蒙旗王府就建立戏班。较著名的有土默特旗的庆和班，巴林旗的双盛班，喀喇沁旗的三义班，敖汉旗的图勒门班等。在内蒙古中西部还有阿拉善和准格尔王府班等。王府戏班时办时停，从清中叶一直到民国年间，历时近二百年，演出剧种经历了昆弋、梆子、京剧等演变过程。

在内蒙古地区，各种梆子、京剧、评剧等大剧种班社，多沿用传统的管理方式。班主和演职员的关系通过契约的形式确定，班主在戏班内有至高权力，不仅决定着演员的聘任与辞退，经济收入的多少，还可以随意打骂、关押或处罚演员，官方不予干涉，默认其合法。班

主任用掌班儿一人，专管剧务，确定每场演出的戏目和确定演职员名单。还任用承事一人，专管台上台下事务，有违班规者，均由其处罚。从演员、演奏员到检场、箱倌、杂役等均有明确分工，一般不越俎代庖，以防招惹是非。

二人台、东路二人台等民间小戏班社，多演出一旦一丑的"二小戏"。乐器有笛子、扬琴、四胡、四块瓦等"四大件"。每班少则几人，多则十几人，无明确分工，班社和演员多为松散型组合，不用契约来约束和限制，起班或散班频繁。

抗日战争时期，内蒙古东部和中部地区相继沦陷，不少大戏班社衰败。二人台、二人转等班社则走入城镇驻"俱乐部"、"公会堂"，有些艺人还随之唱红。与此同时，驻扎在内蒙古西部的国民党军队建立了剧社。剧社属军队编制，演职员由军队管理，对主要演员还授予军衔。这些军队剧社有：青山剧社、唐声剧社、黄河剧社等，演出剧种主要是京剧、山西梆子和秦腔。在晋绥、晋察热辽等中国共产党领导的抗日根据地剧团、剧社，则用二人台、秧歌剧、道情、歌剧、话剧等形式宣传抗日救亡。这类剧团、剧社分别属于军队和地方系统，较著名的有战斗剧社、前线剧社、长城演出队、塞北剧社、绥蒙剧社、西北剧社等。

民国三十五年(1946)年4月内蒙古文工团成立。1949年9月绥远省文工团和行政干校文工团成立，这是内蒙古自治区组建的革命演出团体，其中的许多人后来成为内蒙古戏剧界的骨干力量。中华人民共和国成立后，归绥市的民间班社开始复苏。原隶属于国民党军队的剧社，登报声明改组。流散的民间艺人进城联合组班或组团。此时的剧团或剧社，其性质一部分仍同旧戏班，只是名称变易，另一部分则由私营向共和制过渡。此外，政府文化主管部门组织流散戏曲艺人学习，提高他们的思想觉悟。分配采用"死分活计"的方法。1953年10月，绥远省前进实验剧团成立，这是内蒙古最早的民办公助性质的剧团。

1954年原绥远省划归内蒙古自治区后，经过"改戏、改人、改制"，自治区内的剧团、剧社都在党和政府各级文化主管部门的直接领导下，陆续建立了党、政、工、团组织，实行了固定工资制，艺人开始享有各种待遇，社会地位显著提高。这时，剧团仍以民办公助的民间职业剧团为主。据统计，1955年登记注册的剧团四十五个。1956年，全自治区剧团由集体所有制向地方国营转变。经过两年的过渡，到1958年止，内蒙古的剧团(有的称文工团)全都成为国营剧团，但其中有相当一部分在经济上仍属自负盈亏性质。1957年，内蒙古第一个乌兰牧骑在锡林郭勒盟苏尼特右旗建立。乌兰牧骑短小精悍，全队仅十二人，队员一专多能，除了创作演出外，还为农牧民做多种服务工作。之后，乌兰牧骑经历了一个发展、巩固、提高的过程，成为具有民族特点和地区特征的新型艺术表演团体，在自治区内外产生了深远影响。

从二十世纪五十年代中期始，内蒙古各种地方大戏、小戏剧团数量递增，二人台、东路二人台、二人转等逐渐扩编，不但演传统小戏，也编创、移植大型剧目。各级文化主管部门对有悠久历史和较大影响的地方戏大剧种采取保护扶植措施，恢复了包头、丰镇两地的北

路梆子剧团。1957年内蒙古民族实验剧团成立。这是内蒙古第一个用民族语言演出的专业戏剧艺术表演团体。1960年,国家进入三年经济困难时期,许多盟市级剧团由国营改为自负盈亏性质,旗县级剧团则部分被精简,保留下来的改为集体所有制。乌兰牧骑作为民族文化队伍,仍为全民所有制。

1966年"文化大革命"开始后,内蒙古各戏曲剧团遭受浩劫。1968年,除内蒙古京剧团《草原小姐妹》剧组留下排练外,自治区各直属剧团人员全部下放到生产建设兵团参加劳动,接受"再教育"。几乎所有的基层剧团都停止了演出,有的还被解散,从艺人员下放劳动,传统戏服装、道具资料等全部烧毁,损失惨重。1970年以后,自治区直属剧团陆续抽调部分演员参加"样板戏"学习班,在自治区普及"样板戏"。各地还重新组建综合性的文工团和毛泽东思想宣传队,演出歌舞和现代小戏。之后恢复了少数剧团,主要任务是移植"样板戏"。1976年粉碎"四人帮"后,内蒙古剧团开始萌发生机。截止1982年底,自治区各类剧团已达到一百五十八个(其中集体所有制三十一个),演职人员达六千四百六十一人。乌兰牧骑等经常在基层活动的演出团体占多数,演出地方戏二人台和东路二人台的剧团也呈发展态势。与此同时,剧团演出质量下降,演员队伍呈老化,上演剧目与观众审美要求距离加大,剧团布局不尽合理,地方剧团基础薄弱等一系列矛盾日益突出,已引起各级文化主管部门的关注,正逐步采取措施加以解决。

**韩庆坝大秧歌班**　清水河县杨家窑乡韩庆坝村私人戏班,演唱大秧歌。据当地老人推算,始建于明末,原名平安社会。每年正月初二出台,正月十五和二月初二回村演出,二月二以后不再外出演出。主要活动于邻乡各村和到和林格尔、土默川及准格尔一带,中华人民共和国建国初期停止演出。上演剧目主要有《烈女传》、《明公断》、《翠屏山》、《牧羊圈》、《游花园》、《杀楼》、《赶集》、《摸牌》、《打罐》等。清末时期的演员主要有郭雄、王存钱、王豹钱、聂蛮、张二艮、王海生、张三艮、李功、李艮等。今仍健在的演员有王贵生、张蛮女、王财、王巨水、陈巨财、李四旦、王二狗、王俊小等。该戏班在内蒙古中部地区较有影响。

**下洼戏班**　初为咸益广班。清乾隆三十年(1765)前后,晋商在敖汉旗下洼镇创办。咸益广班在下洼及邻近地区唱山陕梆子。主要演员均来自内地各省,有茶壶嘴、一声雷、徐德新以及该戏班自办科班培养的宝奎、小镯子、王春茂等。宝奎为蒙古族女奴出身,曾拜茶壶嘴为师,学胡生,还擅长青衣、花旦等行当。当时有"登台一唱,声闻数里"之说。戏班在内蒙古东部、辽宁西部一带颇有影响。之后,咸益广班时兴时衰。到了约清咸丰十年(1860),戏班落入下洼镇首富王三老虎家族的内亲程芝手中,女伶麻子红嫁给程芝后,多称程芝班。迨至约清光绪元年(1875),该班日衰,成员渐去,仅遗存戏箱一副。

清光绪十年前后,奈曼旗义隆永乡南梁村绅士王文显从程芝处租用咸益广班遗存戏箱,招集艺人搭班唱戏。王文显自任领戏人,后接管戏箱,人称"戏财主"。过了数年,王文

显将戏班交二人转艺人李凤芝掌管。李初接戏班时，行头简陋，被称为“铺衬班”，有演员七十余人。主要演员有十八红、郭童子、小镯、田德生、王春义、赵洪恩、秃梆子等人。戏班以演皮簧戏为主，也演梆子戏。大多数演员为科班出身，演出颇受欢迎，当地有“李凤芝铺衬班，行头破戏好”的说法。

十余年后，李凤芝与岳父沈庆云协力经营戏班，一时声名大振。后又办科班，陆续培养了不少戏曲人才，因科班以“福”字排名，又称“福家班”。民国十四年(1925)，“福”字科班首演亮台，不幸失火，福家班惨遭劫难。三年后，李凤芝卒，戏班被其同乡崔凯分去一半，办起了崔家班；其余一半，归沈庆云所有，沈将其移至宝国吐东窑村家中，与王文显联手继续操持、经营，仍称福家班。这时的主要演员有齐荣、玻璃翠、王素珍、王秋、花玉凤、张云桥、张大麻子、罗凤仙、双林儿、刘国治和福字班出科成员福魁、福恒、福曾、福宽、福云等，戏班渐兴旺。“九一八”事变后，日军侵占朝阳。当时福家班正在朝阳附近演出，闻讯后星夜启程，用十二峰骆驼将戏箱等送回宝国吐南梁村。民国二十五年，戏班用“偷角儿”术邀爱月楼、张云桥、李小楼、唤廷、大喜、连云儿等入班演出，阵容更加完整。唱京剧《东皇庄》、《西皇庄》时，一出场就是四十余人。

民国二十七年，沈庆云的两个儿子继承父业，福家班因内部纠纷不断，遂将戏班一分为三，除沈家兄弟各得一份外，王文显也分到一份。这时，时局动荡，演员离散，戏班分裂后，经营更加艰难，不久便停止演出。民国二十八年后，王文显将所有的戏箱收回，供当地和外地戏班租用，为此这些戏班也常称下洼戏班。民国三十四年，苏联红军路过宝国吐东窑村，把戏箱几乎全部拉走，至此，下洼戏班不复存在。

下洼戏班从清乾隆年间一直办到本世纪四十年代中期，凡一百七十余年。其间戏班时分时合，故有咸益广班、程芝班、王文显班、李凤芝班、崔家班、福家班、沈家班等诸多称谓。为了跑码头少受欺辱，多“写”戏，上述戏班均打过“王三老虎”班的旗号，借此壮其行色。

下洼戏班演出的剧目有《南北合》、《大赐福》、《牧虎关》、《盘丝洞》、《金沙滩》、《盗御马》、《金钱豹》、《大劈棺》、《大登殿》、《花蝴蝶》、《四郎探母》、《失空斩》、《辕门斩子》、《杀庙》、《一捧雪》、《三岔口》等数十出，主要剧种有山陕梆子、直隶梆子、京剧、评剧、二人转等。戏班还经常应邀在蒙古王公、贵族的宴席和敖包会上演出。其间，流入流出的演员无法计数，有不少是名家、名角。除汉族外，还有蒙古族和其他少数民族演员，是内蒙古东部地区历史久远，活动范围较广，影响较大的戏班之一。

**喀喇沁旗王府戏班**　喀喇沁旗第十一代王爷旺都特那木济勒于光绪十年(1884)从北京聘请名伶建立的戏班。分大、小两班，各有四十余人。大班可对内、对外演出。演出剧种为梆子腔和皮簧腔。经常演出的剧目有《蝴蝶杯》、《无底洞》、《打龙袍》、《辕门斩子》、《忠保国》等。小班是子弟班，年龄为十五岁至十八岁。上午干活，下午由大班的艺人教戏。晚上唱戏，师父掌执鼓板，王爷对着戏本子听戏，稍有差错非打即罚。在小班学戏的大都是王

府内的蒙古族奴隶和差役，后来其中有些人成了比较出色的演员，如汪八月（又名汪福禄，架子花脸）、蒙古红（老生）、扎拉僧太（刀马旦）、阎老黑（丑）、李小狗（蒙名阿登嘎，武生）等。清光绪二十四年，旺都特那木济勒病故，其子贡桑诺尔布袭位后施行“新政”，解散王府戏班，用其经费兴办学堂。

**云双羊班**　二人台戏班。云双羊为蒙古族民间艺人，也是最早的二人台艺人之一，工丑行。清光绪十三年（1887）在包头沙尔沁协盛窑子村组班，组班前后从其学艺并参加其小班者甚多，诸如板达子（丑）、炳生子（旦）、云亮亮（蒙古族，丑）、曹长有（旦）、红恩（蒙古族，旦）、张根锁（旦，艺名万人迷）、奔楼（旦）、越明（丑）、何三（旦）、巴图（蒙古族，笛子）、满贯（笛子）、喜奎（四胡）、鲁三（四胡）、云海宇（蒙古族，扬琴）、特孟达赖（蒙古族，扬琴）等。常演的剧目有《海莲花》、《阿拉奔花》、《小放牛》、《打金钱》、《走西口》、《下山》、《打后套》等。长年活动在土默川、准格尔、后套以及乌兰察布盟等地。云双羊晚年家乡遭遇荒旱，又逢兵灾，贫穷多病，戏班遂在民国十五年（1926）解散。

**翁牛特右旗王府戏班**　翁牛特旗扎萨克多勒杜陵郡王赞巴诺尔布于清光绪十七年（1891）建立的戏班。两年后又建王府子弟班，原来的戏班称大戏班。两班共有演员二百四十余名。演出剧种为梆子腔和皮簧腔。大戏班艺人多是从北京、河北等地重金聘来。主要演员有裴云亭（武生）、刘德林（武生）、郭云秀（花脸）、十二红（老生）、张小楼（小生，后改武生）、赵燕玲（花旦）、张凤霞（青衣）、张宝金（小生）、高凤德（武生）等。子弟班主要演员有八岁红（武生）、二十四岁红（老生）、玉梅（青衣）、子儿（花旦）、模儿（花旦）、老陈婆（模儿之母，老旦）、甫吉（花脸）等。两个戏班演出的主要剧目有《古城会》、《斩蔡阳》、《杨香五三盗九龙杯》、《大闹塔子沟》、《拿花大雷》、《梅采茶》、《小五龙》、《小磨坊》等。每年自农历三月开始演出，至十月封箱。封箱后排戏。戏班主要在本旗农村演出。据传，子弟班曾于民国四年（1915）前后到北京演出过，受到袁世凯的赏赐。戏班机构健全，组织严密，行当俱全，阵容整齐，以武戏见长。在赤峰、围场一带较有名气。后赞巴诺尔布死去，王府日趋败落，戏班难以维持。民国七年，子弟班领班于德成接过全部班底，改名为于德成大戏班，继续演出。民国二十四年于德成病殁，其侄于守相接管戏班，七年后散班。

**韩家戏班**　梆子、京剧戏班。清光绪末年，昭乌达盟敖汉旗四家子后马架子韩姓财主发迹，遂由韩青英出面操办，从北京买回行头，广招流散艺人，成立家班，演出梆子腔和皮簧腔。演员多时达百余人，其中唱角的就有六、七十个，多为关里科班出身。主要演员有张连岐（红净）、铜貌（花脸）、牟文林（又名牟才，老生）、尤秃子（武生）、黑丫头（女，胡子生）、彭海山（红净）、金茶壶（胡子生）、茶壶嘴（胡子生）、尤花芳（女，老生）、尤花芬（女，小生）、张小凤（女，刀马旦）、张顺祥（武丑）、三宝（女，花旦）、小顺子（武生）、小卓儿（女，正旦）等。

民国六年（1917）前后，韩青英年事已高，戏班交其侄儿韩巨青带领。韩巨青经常派人

到其他戏班看戏，把看中的演员以高薪聘来。不久，相继从朝阳、承德、锦州请来盖天红（胡子生）、十二红（老生）、海棠红（女，青衣）、禹来福（武生）、一身汗（彩旦）、阴天乐（花脸）、张士祥（又名张大麻子，花脸）、刘金山（武生）、李春亮（又名三老板，武生）、小惠（胡子生）等演员。至此，戏班进入鼎盛时期，行当齐全，演员技艺精湛，能演京剧和梆子戏中所有大武戏及其他主要剧目。

民国十三年韩家日渐败落。韩巨青病故后，戏班遂被辽宁省建平县瓦房的高步云霸占。两三年后，韩巨青的叔伯弟弟韩虎臣依仗天津军阀宫术的帮助，租用建平县张九香的戏箱，重建韩家戏班。由于地方警署几个朋友帮助维持，重建的韩家班拥有近三十名能演善唱的角儿，又曾红了一时。但是由于班内艺人吸食鸦片严重，致使入不敷出，到民国二十七年前后，戏班解散。

**郭家滩道情班**　和林格尔县西门沟乡郭家滩村私人戏班，演唱道情。始建于清末。早期演员有孙九罗（艺名一盏灯）、张月威、史银等。主要演出剧目有《三度林英》、《打缸记》、《醉陈桥》、《经堂会》等。除在本乡奶奶庙会、城隍庙会上演出外，曾到凉城县和归化城（今呼和浩特）参加比艺，常常夺得头彩。孙九罗演出的《三度林英》（饰韩湘子）名噪一时。演出活动时断时续。中华人民共和国成立初期，韩招珠（旦）、韩子明（丑）、王全（丑）等曾到呼和浩特演出。1960年后戏班解散。

**大五号秧歌班**　兴和县大五号村大秧歌戏班。始建于清宣统二年（1910），初聘请山西省阳高县大秧歌艺人刘二有（艺名露水珠）传授技艺，翌年开始演出，活动于兴和、丰镇一带。民国十四年（1925）春曾因战乱解散。民国十八年重新组班，冯达小（吹笛）任大班主，刘达子（艺名滴滴旦）任二班主。因大秧歌艺人不足，吸收部分东路二人台艺人，主要艺人有二疤子（拉四胡）、高安举（旦兼生）、赵金（鼓师）、根举子（丑）、马六子（丑）、郝德子（丑，艺名活阎王）、明子（旦）、和子（旦）等。以演出《坐楼》、《豆腐换妻》、《李宏录按瓜》、《李宏秀推磨》等大秧歌剧目为主，民国二十五年在张皋演出《李宏秀推磨》曾压倒了来自丰镇的大戏（晋剧）班。也演出《大走西口》、《要女婿》、《 虞美人》等东路二人台传统戏，唱腔带有大秧歌味道。民国二十六年日军入侵后散班。

**旋夭洼班**　东路二人台戏班，后期称林占奎班。民国十三年（1924）冬，由兴和县旋夭洼村社火玩艺班子发展而成。首任班主林四召（艺名三果子妈，旦），主要艺人有武才子（艺名颤通老板，老旦兼老生）、传二中达（二老板，旦兼丑）、福元子（小旦）、三喇嘛（吹枚）、霍二福生（拉胡胡）、姚少司（旦）等，均系林四召的徒弟。初为季节班，演出挣小麦，陆续添置一些乐器、服装。民国十四年在生疤子（地名）的宝局演出，日挣大洋八圆。民国二十一年，林四召病，林占奎继任班主，演员增至十二人，三毛眼（艺名三朵花，旦）等入班。乐队也随之扩大，聘来张明（拉四胡）、杨二（吹枚）等。张明佛门出身，识工尺乐谱，善奏佛乐，使乐队中增加了笙与三弦，并吸收了《四和尚》、《千佛山》等佛曲，演奏水平较别的班社略高一

筹。演出剧目有《要女婿》、《大走西口》、《回关南》、《表姑娘》、《盼丈夫》、《钉缸》、《贠老财》等四十多个。以唱工戏见长，林占奎的“呱嘴”亦颇有名气。经常活动于兴和、商都、丰镇、化德、察右前旗和冀北一带。民国三十二年散班。

**越明班**　二人台戏班。班主越明，准格尔旗人。民国四年(1915)，十七岁的越明只身前往萨拉齐县(今土默特右旗)，投师蒙古族艺人云双羊习唱二人台。两年后回到家乡，与麻地沟的丁喜财、贾大和、贾二和等艺人组班演出。该班演出的主要剧目(包括唱腔、曲牌)有《走西口》、《四哥揽工》、《卖饺子》、《绣花灯》、《眊妈妈》、《吃醋》、《遭年馑》等。中华人民共和国成立后，越明等参加准格尔旗宣传队，原戏班自行解散。

**阿拉善王府戏班**　清乾隆二十二年(1757)，阿拉善罗王府从北京聘请教师，从王府内外奴仆中选择演员，演出昆腔、弋阳腔。其后活动时断时续。迨至清宣统二年(1910)，第九代王爷塔旺布鲁克扎勒派人去北京采办大量戏衣、把子，并先后从北京、山西和陕西聘来京剧、山西梆子、秦腔等戏班来王府演出，有时连续唱戏一个多月。王爷、王府内下属官员也纷纷效仿，习戏，业余演唱自娱。民国六年(1917)塔王的五弟塔旺策林牵头在王府组织戏班，主要演员外聘，一般演员由王府内仆人中选拔。演出京剧，以自娱为主，故又名自演戏班。经过几年，可演出《清风亭》、《薛仁贵征东》、《大舜传》、《盗御马》等剧目片断。终因外聘演员太多，流动性大，加之时局混乱，戏班子于民国十年解散。之后，塔王决心培养自己的戏曲演员，遂命人从山西请来李天贵、李富贵、鲍三旦三位北路梆子艺人任教，学员大部分是北公爷府内的蒙、汉、满旗奴仆，约三十人。这个戏班行当齐全，生、旦、净、末、丑皆有，并设文武场。戏班仍由塔旺策林管理。主要演员有王万有、王万才、张继德、刘延庆、舒哥、全阿哈及司鼓王兴、二保、板胡张作兴等人。演出的主要剧目有《黄河阵》、《伐子都》、《灯棚失子》、《牧羊圈》、《五雷阵》等二十多个。民国十七年旗内政局动荡，戏班停演。不久塔旺策林病逝，戏班再次自行解散。

**潘五兰班**　二人台戏班。班主潘五兰(旦脚)，民国七年(1918)建于萨拉齐县(今土默特右旗)党三尧五把树村。潘家有薄田四十亩，吃粮有余，为人侠义，艺人投奔者甚多。先后参加其小班的有王二挨(丑)、张小四(旦)、老虎印(丑)、张高焕(旦)、周文义(女，旦，艺名毛虎子)、董成(艺名侉侉旦)、官官(旦)、白英顺(四胡)等。常演剧目有《打金钱》、《走西口》、《种洋烟》、《下山》、《思凡》、《卖菜》、《要女婿》等。活动范围很广，遍及内蒙古西部地区。潘五兰晚年多病体衰，遂于民国三十四年散班。

**兴隆班**　东路二人台戏班。民国八年(1919)由二道河(今兴和县城)后梁底街、东梁街的社火玩艺儿班发展而成。班主为王老九(丑)和高云祥(旦)，主要搭班艺人有郝三娃(旦)、乔三(丑)、高云禄(吹枚)、张天明(拉胡胡)、苏元(老生，司鼓)、小老道(丑)等。建班初，每年正月至三月农闲季节在兴和县境内演出后，活动范围扩大至商都、丰镇、察右前旗及至冀北、晋北一带。民国十八年兴和县大旱，入晋中一带演唱，入冬归来，生活无着，散伙

逃生。民国十九年，王老九串联诺燕（丑）、小喜喜（旦）、杨国栋（旦）等，重整旗鼓，在本地恢复活动，或与林占奎班联合外出，至民国三十六年再次解散。自组班后，断断续续活动二十余年，先后四十余人。演出剧目五十多个，尤以演悲剧见长。《回关南》、《顶灯》、《大走西口》、《高三上坟》等剧目颇为有名。是兴和一带影响较大的东路二人台戏班之一。

**张金花班**　北路梆子戏班。班主张金花（旦脚），九岁（1922）学艺，初拜老花女子为师，后师承“一杆旗”韩占奎工青衣。十六岁随其夫羊倌红率班沿山西朔县、应县、怀仁、右玉演至河曲。是年，首次北渡黄河进入伊克昭盟境内演出。当时，戏班有演员三十余人，行头齐全，颇受准格尔旗、达拉特旗农村观众的欢迎。后戏班被准格尔旗王府老公爷留下，在东官府供养，成为内蒙古西部地区王府戏班之一，常驻纳林镇。每年沿旧习，逢庙会、神会、祈雨、谢神等“死日子”写台口，赴约演出。每一台口戏价约二百银元，如当时付不出酬金，可秋后再缴。演出剧目是以青衣唱工戏为主的“上八本”老戏。由于准格尔旗王府的羁留，成为中华人民共和国成立前伊克昭盟境内活动时间最长、演职员较为固定的戏班。1949年后，因班内一些艺人相继参加集体和国营文艺团体，戏班自行解体。

**计子玉班**　二人台戏班。班主计子玉因患伤寒，十九岁双目失明，师从杨玉拉习唱二人台，工丑行。民国十四年（1925）在包头市组班。先后入班者甚多，主要有根秃子（旦）、有福子（旦）、金换子（丑）、秦五毛眼、王老虎（丑）、刘海全（笛）、刘四（笛）、郭长根（笛）、五喇嘛（四胡）、张来建（扬琴）、班玉莲（女、旦）、任小凤（女，丑）、李小芸（女，旦）、吕三河（旦）、周满仓（笛）、贾红红（旦）等。经常演出的剧目有《阿拉奔花》、《顶灯》、《海莲花》、《种洋烟》、《打金钱》、《走西口》、《打秋千》、《珍珠倒卷帘》、《挂红灯》、《压糕面》。长年活动于土默川、准格尔、后套以及乌兰察布盟等地。中华人民共和国成立初期，樊六、樊二仓、刘艮威、巴图淖等老艺人齐集包头，共建民间曲艺社，计子玉任社长，原戏班即告结束。

**霍金山班**　东路二人台戏班。民国十九年（1930）成立，班主霍金山。搭班艺人有阎五、护心油、十二灰等。活动于商都、化德、正白旗、正蓝旗、察右后旗及河北省张北、尚义等地。经常演出的剧目有《要女婿》、《顶灯》、《拉老汉》、《三女拜寿》、《妓女告状》、《大走西口》、《回关南》等。霍金山等人原演过大秧歌，演唱的东路二人台后，吸收部分大秧歌唱腔，风格独特。民国二十六年后，因大部分艺人并入游八子玩艺班而解散。

**冯换奎班**　东路二人台戏班。前身是六台滩玩艺儿班。民国十九年（1930）建立。班主冯换奎（丑）较有财势，设赌场，经营“俱乐部”，遂由季节班发展为常年性职业班。活动于商都、化德及河北省尚义一带，常驻七台子（今商都县城）及化德等地“俱乐部”。每日两开戏，挣伪蒙疆票子二百圆左右，主要演出《妓女告状》、《要女婿》、《大走西口》、《回关南》等剧目。艺人多来自各地，流动性较大。主要有贺官印（旦）、薛英（艺名蒙古丑）、张柱（艺名三毛眼，旦）、安有（艺名二姑娘，旦），宏计子（丑）等。民国三十六年散班。

**状状班**　大秧歌、晋剧戏班。民国十九年（1930）成立于土默特左旗章盖台村，班主

李状状(又名蒙古状状)。主要演员有阎存才、曹玉梅、侯二九、刘双喜、赵玉岐、周燕玲等。中华人民共和国成立初更名为土默特左旗民众剧社,1956年解散。

**茂盛班** 晋剧班社。始建于民国二十一年(1932),班址在归绥(今呼和浩特)财神庙,班主亢西成(亢二)。演员兼演北路梆子和中路梆子,入班分行当时须有一两出看家戏。头牌演员和邀聘演员按一年、一季或赶一回烟市计算包银,二、三路演员为现开份或以叫座如何而定,无严格班规。民国三十四年亢西成患病返家,一度散班。后包头刘俊秀收揽部分演员并延用茂盛班号,演出于包头、固阳、河套等地,民国三十六年散班。演员阵容强大,名伶坤角众多,在土默川及包绥线上名噪一时,王玉山(水上漂)、李桂林(花女子)、宋玉芬(三女红)等北路梆子艺人曾先后在此班演出。

**尤八子班** 东路二人台戏班。始建于民国二十三年(1934),班主尤八子。主要演员有大肚五子(旦)、武生子(旦)、高八子(丑)等,初期为季节班,闲时演出,忙时务农。日军入侵后住"俱乐部"演出,由季节班发展为常年性职业班,班底增至十六人。班主尤八子扮相俊俏,台步轻盈飘逸,加之冯子存(艺名吹破天)吹笛伴奏,配合默契,相得益彰。此外还有常有禄(艺名愣板头)、霍金山、郭有山等艺人,阵容整齐,在商都,化德、兴和、察右后旗及冀北一带颇有名气。能演出剧目七十多个,经常上演的三十多个,以《妓女告状》、《大走西口》、《继母打孩子》、《钉缸》、《怕老婆》等为看家戏。在《钉缸》中首创"打摔子",开东路二人台武打之先例。加工的《打酸枣》等剧目,唱腔较其他班社有所发展,深受观众欢迎。一直活动到中华人民共和国成立后,1952年解体。

**樊二仓班** 二人台戏班。民国二十四年(1935)建于临河。班主樊二仓、宋其子。先后搭班的艺人有贾红红、阎三旦、连大个、挨元子、毛扣子、润其子、高四、白三、巴根海、杨茂林、朱银全、陈三奴、王富东等,演出于五原、乌拉特前旗一带。由于艺人流动性大,至1949年班内仅剩六人,不久即解散。

**霍存柱班** 二人台戏班。民国二十四年(1935)建于临河,班主霍存柱、刘毛匠。先后搭班的艺人有边如生、王维拴、王福生、胡存旺、关全喜、刘二罗、大根旺等。在临河、五原、狼山、新华、陕坝一带流动演出。民国二十六年后分成两班,一班由霍存柱领班,一班由关全喜和刘毛匠领班。以演"火爆曲子"见长。霍存柱与关全喜在群众中颇有名气,河套有民谣云:"宁可不穿绣花鞋,也要看看霍存柱的《打金钱》"、"没有马骑坐胶皮,也要看看关全喜"。中华人民共和国成立后不久,两个戏班相继解散。

**德胜班** 晋剧戏班。民国二十四年(1935)成立于丰镇县,班主李二增、张德胜。以戏招赌,以赌养戏,演员流动频繁,一般为一年一班,主要活动在农村,常因赌利不丰而只保食宿不保工钱。李子健(小生兼刀马旦)、李翠芬(青衣)、李碧兰(小旦)、吴德泰(花脸)、盖天红、寇剑翔(须生)、丁耀辰(丑)、玉猫旦等均搭此班演出过。上演剧目主要有《黄河阵》、《布换花》、《芦花计》、《梅绛亵》等。何年散班不祥。

**三林班**　二人转班社。民国二十五年(1936)由艺人贺玉林、朱景林、易万林在阿荣旗三道沟乡组建。除"三林"外,主要演员还有秦万和、秦万全、狄景山、郭振泉、易万臣等。除在本旗城乡进行演出,有时也到甘南等邻近旗县演出。许多外地艺人都曾来此地搭过班。1950年贺玉林(反串上妆)参加在张家口市举办的自治区文艺汇演并获奖。朱景林艺名朱老美,表演精湛,当地群众流行一句顺口溜:"看了朱老美,一辈子不后悔"。五十年代后因贺玉林、朱景林相继去世,三林班自然解体,但声誉至今犹在。

**白英班**　东路二人台戏班。民国二十五年(1936)建于化德县德善乡二道沟村。班主崔品。于四、梁文禄为师傅,有演员十二人。白家四兄弟为戏班台柱。尤其老四白英,吹、拉、弹、唱样样皆通,戏班因之得名。演出剧目主要有《翠云要女婿》、《英台下山》、《大走西口》、《回关南》、《撇白菜》等三十余个。在化德、镶白旗、商都及冀北一带较有名气。中华人民共和国成立前后,该班活动时断时续。1958年归属公社领导。先后培养出一批演员,如迷魂丑、苏成荣(女)、张秀华(女)、英亮、周秀英(女)、卢润枝(女)、吴枝(女)等。1960年,在县文化馆指导下,艺术水平进一步提高,曾在县、盟两级业余汇演中获奖。六十年代后,班社自行解散。

**张子云班**　民国二十五年(1936)日军侵占海拉尔以后,河北梆子艺人张子云牵头组班,把陷于困境的京剧、评剧和河北梆子艺人聚集在一起,在海拉尔兴安大舞台演出,不久即散。民国三十一年,张子云与人合资在牙克石西三道街修建一座有三百个座席的木结构戏园,并在此组班唱戏,以演河北梆子为主,兼演京剧和评剧。先后接来的河北梆子演员有刘贵轩、云笑天等;京剧演员有方宝成、王丽娟、王啸生、王树森,张春山等;评剧演员有金丽影、金丽娟、孔丽君、李云、刘桂宣(也唱河北梆子和京剧)等。1953年戏班解散。

**双喜班**　东路二人台戏班。民国二十九年(1940)建于兴和县。因班主秦福喜的乳名叫双喜而得名。组班时九人,主要有余爱元(吹枚)、何玉英(女,旦)、冯满福(拉胡胡)、陈文(旦,艺名"水仙花")、陈大年(艺名"二百五",拉板胡)、马三福元(艺名"回回旦")等。次年增至十二人,又有燕贵贵(旦)、白跃(艺名"二相公",小生)、高乐美(生)等相继入班。民国三十三年林占奎(丑)、毛毛旦等入班,为戏班兴盛时期。艺人多为全面手,"红黑生旦带耍丑,放下胡胡就打鼓",谓之"八仙过海罗圈班"。不常住"俱乐部",以唱"社管戏"(包场戏)为主。每台戏唱起、正、末三日,可得伪蒙疆票子八十至一百元,按股分成,小份子钱按人平均。管理较严,订有"十不准"班规。主要活动于兴和、丰镇、商都、察右前旗、化德及至冀北、晋北部分地区。演出剧目七十余个,经常上演的有四十多个,其中《钉缸》、《拾玉镯》、《粉红莲》、《要女婿》、《回关南》等久演不衰。此外,还移植了大秧歌剧目《大劈棺》、《卖马》、《观花》等。依据女演员何玉英惨遭日伪军欺凌的真人真事编演的《枉送亲人》,在观众中很有影响。因兴和一带著名东路二人台艺人都曾来搭班演出过,风格多样,颇受欢迎。观众编成顺口溜夸赞:"双喜的泪,云祥的苦,林占奎全凭浪和扭,小宝子呱嘴说不完,王老九顶

灯洋磁盘。”民国三十六年由于时局紧张，入不敷出，被迫散班。

**多伦十大股戏班**　河北梆子戏班。二十世纪四十年代初，河北丰宁上黄旗境内的杨子斌、孙佩举、戴云鹏、姜海亭、马玉清等大家富户集资办起戏班，从河北滦县一带请来了几位唱河北梆子的艺人，其中有已在当地小有名气的韩金福夫妇以及李通桥（文武生）、韩玉香（花旦）、刘玉安（武生）等，又招收了几十名徒弟，总计六、七十人，赶排了老生戏《三元会》和青衣戏《双官诰》，在上黄旗唱红。以后上黄旗人称其为“十大股戏班”。民国三十六年（1947），戏班定居多伦县城内，称多伦县河北梆子剧团，人员减至二十余人，主要演员有马五黑（艺名）、韩金福（艺名大金钟）和王红宝（艺名）夫妇。演出的剧目主要有《玉虎坠》、《蝴蝶杯》、《花木兰》、《六月雪》、《教子》、《斩子》等。1952年剧团自行解散。

**唐声剧社**　国民党第八战区副司令长官部随军剧团，演唱蒲州梆子和眉户戏。民国二十九年（1940）建于陕坝。社长阎又文。主要演员有从西安邀来的艺人杨老六、王元恺（花旦）、屈新城（老生）、舒明贵（小生）等，共二十七人。舒明贵的翎子功和屈新城的帽翅功颇为出色，经常上演剧目有《凤仪亭》、《小宴》、《卖水》、《牧羊卷》等。抗日战争后随军东迁。1948年在张家口解散。

**塞北剧团**　大青山抗日根据地剧团。属塞北地区武（川）归（化）游击队领导，始建于民国二十九年（1940）。由游击队员和根据地群众联合组成，县大队队长曹文玉兼任社长，并亲自参加演出。剧团实行军民同演，军民同乐。演出剧种包括山西梆子、二人台、眉户等，演出剧目有《白毛女》、《血泪仇》、《打井岗》、《兄妹开荒》等。主要演员有李天宝（区委书记）、郝秀山（区委干部）、李广（县委干部）、段德胜等。除了演出延安流行的剧目外，还经常演出由武文斌、康庄等人自编的节目。当地民间艺人侯满财、曹金锁、张来宝、王富泉等曾先后参加演出，有的后来还成为游击队的分队长。大青山抗日根据地的军民对剧团十分欢迎。姚喆司令员和张达志副政委命名塞北剧团。民国三十二年至三十三年，部队调到山西省偏关整风，剧团大部分成员随之迁往，在偏关演出。民国三十四年整风结束后返回塞北地区，剧团继续活动，直至抗战胜利。

**国光剧团**　国民党第八战区副司令长官部随军剧团，演唱秦腔。民国三十年（1941）由101师师长郭景云在河套五原县梅林庙组建。由西安聘来易俗社的王启民和老艺人何福堂当教官，从士兵中挑选陕籍好唱者边学边演。先在陕坝、临河等地演出。主要剧目有《和氏璧》、《柜中缘》、《二堂献杯》等。民国三十四年迁至归绥（今呼和浩特），演出一年后迁至张家口，不久即解散。

**新华剧社**　秦腔剧社。民国三十一年（1942）艺人张作兴在阿拉善旗定远营（今巴音浩特）城外组织的私人戏班。张作兴自筹资金，自任班主、箱主，并在二道河西端建简陋戏园一座，可容纳观众四百余人。该剧社成员有的曾是阿旗王府班成员，有的则来自陕西、甘肃、宁夏等地，曾为易俗社、尚友社、三义社、新民社等剧社的演员。大部分成员为科班出

身，也有少量跟班艺徒。新华剧社主要在阿拉善地区活动，也到邻近的甘肃、宁夏等地巡回演出，在西北地区颇有影响。该剧社演出的主要剧目有《闯宫抱斗》、《纣王降香》、《渭水河》、《荆轲刺秦王》、《五雷阵》、《虎牢关》、《夜战马超》、《玉堂春》、《大报仇》、《南天门》、《打镇台》、《访宁夏》等四十余出。由陈化礼编导的连台本戏《拾万金》、《孟丽君》久演不衰。主要演员有汪凤鸣、陈化礼（兼编导）、丁正华、霍振川、吴玉中、余新民、王常福、寇银川、朱老九、白干板、宋乐民、吕金叶、张金国、张金兰、俞金花 、李花亭、石生玉等。民国三十四年底，国民党军阀马鸿逵以祝寿为名，将新华剧社滞留宁夏不准返回阿拉善旗，后成为宁夏地区的戏曲班社。

**黄河剧团**　国民党随军剧团，演唱晋剧。民国三十一年（1942）国民党第八战区副司令长官部所属骑兵师步兵旅旅长于霖瑞在驻地五原县蛮会镇组建，由后勤部王越主持。演员除从士兵中挑选外，还从临近村镇中物色会唱戏的人征调入伍。主要演员李晋华（原为镇上木匠），乳名二挠子，应征入伍后唱戏，人称木匠旦。为充实演出力量，又从外地聘来十三红、洒金红等艺人，琴师为警备旅参谋刘漫云。该团在河套一带流动演出，主要剧目有《游龙戏凤》、《六月雪》、《打金枝》、《空城计》、《杀庙》等。因演出水平较高，河套群众中传有民谣："河套四大宝，'仙岛'纸烟'僧帽'蜡，'日光'肥皂李晋华。"民国三十七年剧团随军迁至张家口后解散。

**太仆寺旗晋剧团**　民国三十三年（1944），宝昌富户尹其标自置戏箱一副，从坝下聘来三十多位艺人，自任班主，组成一个晋剧戏班。次年秋，戏班迁居多伦城内，与"十大股"河北梆子戏班合为一班。1948 年多伦解放后，两个戏班又分开经营，更名为拓野剧社，由尹棋标、李生华主持。1952 年迁回宝昌县。1953 年改名为民乐剧社，李生华、刘伯贤任正、副社长，租赁尹棋标的戏箱。1956 年定名为宝昌县晋剧团，团长李生华，副团长杨明惠、刘伯贤。1958 年宝昌县归属锡林郭勒盟管辖，改为太仆寺旗，遂改称太仆寺旗晋剧团。从 1959 年到 1966 年，为该剧团鼎盛时期，演职人员达一百多人。演出范围从宝昌毗邻旗县扩散到京包铁路沿线以及山西等地。主要演员有：李生华（生、旦）、耿友莲（又名耿莲花，小旦）、韩凤岐（须生）、刘玉玺（十一红）、桑永泉（十三红）、焦明如（须生）、时宝云（小生）、筱桂芳（小生）、刘祥（小生）、郑振华（小生）、李春楼（小生）、孟有贵（花脸）、朱连金（花脸）、吴文清（花脸）、赵祥祯（花脸）等。经常上演的剧目有：《打金枝》、《算粮》、《铡美案》、《金水桥》、《火焰驹》、《回荆州》、《蝴蝶杯》、《下关东》、《劈山救母》、《金陵记》、《水淹泗州》、《九头鸟》等。六十年代初期曾参加自治区戏剧会演，演出自编现代戏《青石红梅》获创作、表演奖。"文化大革命"中剧团撤销。1978 年 3 月，剧团恢复。

**长胜班**　晋剧戏班，领班张存义（二八黑）、康剑云，民国三十四年（1945）进入河套。主要艺人有云艳芳、崔吉仙、张桂兰、陈培忠、王殿奎、贺玉兰等。后又从韩福林（铃铃红）班聘来孟长荣、宋素卿，安秉其、金凤仙、小桃花等。班规严格，演出阵容整齐，在河套一带颇

有名声。1949年8月，被驻陕坝的国民党军保安师师长张富元收编为随军剧团，张存义被授以少校军衔。绥远省和平解放后，部队奉命东调，剧团遂脱离军方，交由地方政府接管。1950年改名为解放剧社，不久自行解散。

**王唐戏班** 道情戏班。原为山西省怀仁县的戏班，民国三十四年(1945)应五原县戏曲经纪人李老九之邀，由班主王唐和曹关美率全班三十余人来到河套，在乌拉特前旗、晏江、五原、临河、狼山一带演出，后进入陕坝镇。除在剧场演出外，还为当地商贾绅士唱堂会。经常演出的剧目有《闹花园》、《大上吊》、《豆腐换妻》、《逛花园》等。后由于竞争不过河套地区的晋剧班社，加之戏班人员增加，入不敷出，难以维持，戏班于民国三十七年自行解散。多数艺人相继返回原籍，少数艺人在当地落户，以打短工或当吹鼓手为生。

**通辽中华大戏院** 京剧班社。民国三十五年(1946)一月，通辽第一次解放后，由颜承孔，刘英臣(艺名刘小泰)、李云霞、张真等人共同筹办，假公会堂(今通辽市影剧院)演出。演出剧目以京剧为主，穿插上演评戏、梆子。戏班工资制度是"现得利"，主演和鼓师一天挣两个份，一般票友挣二等价，龙套挣固定日薪。当日结帐，三天或五天一分红。营业兴旺，日夜两场，部队经常包场，演出的剧目主要有《失空斩》、《贫女泪》、《打渔杀家》等。6月，从郑家屯请来名票老生李辉和琴师梁志明，演出《辕门斩子》。10月，国民党军占领通辽，人心涣散，一些票友相继离去。后从林东接来男旦刘彩珠，演出《盘丝洞》、《贵妃醉酒》。由于国民党军队横行霸道，看戏不给钱，经常骚扰剧场，营业日渐衰落。1948年东北全境解放时，演员所剩无几，只能为外接剧团当底包，不久即自行解散。

**乌兰浩特市评剧团** 前身为王爷庙街的田月樵戏班，始建于民国三十五年(1946)。1952年由地方政府接管，剧场和剧团合一。张修三为首任经理，主要演员有刘继周(武生)、潘宏声(老生)、金丽影(青衣)、新会云(刀马旦)、梁韵声(老生)、鲁金城(彩旦)等。系京、评剧两合水剧团，经常上演的剧目有京剧《安天会》、《穆柯寨》、《古城会》、《牧羊圈》等，评剧《珍珠衫》、《桃花庵》、《祥林嫂》、《刘巧儿》等。1958年后，团内培养的一批青年演员成熟起来，主要有冯素华(刀马旦)、李淑芝(青衣花旦)等，她们主演的剧目有《穆桂英挂帅》、《追鱼》及一批现代戏。"文化大革命"中剧团撤销，演员全部改行。1979年剧团恢复，刘继周、金丽影等主要演员重返舞台。由于"文化大革命"中演员流失较多，又从临近东北各省接来几名中青年演员，主要演员有喜晓莲(旦脚)、筱春荣(青衣、花旦、老旦)等。

**杰格森剧团** 二人转、评剧剧团。民国三十五年(1946)为配合土改斗争，扎赉特旗人民政府干部乌尔喜桂将流散艺人组织起来成立剧团，命名为杰格森剧团("杰格森"，蒙语意为"挺好")。主要演员有沈殿玉(沈三丫)、陈永学(大老黑)、王富(金香翠)、边喜文、陶喜春(陶三黑子)、田星、吴晓月、黄羊草等。除演传统戏外，还根据宣传任务排演了自编的《三袋子土豆》、《沙翻译官》等现代戏。1946年底赴乌兰浩特参加会演时，演员已达四十余人。1949年10月后，由职业剧团改为业余剧团。五十年代后自行解散。

**内蒙古文工团**　内蒙古成立最早的综合性革命文艺团体。民国三十五年(1946)年4月1日建于张家口,10月与赤峰市内蒙古自治区军政学院部分蒙古族青年组成的文工团合并,成为包括戏剧、音乐、舞蹈、美术等艺术专业在内的内蒙古文艺工作团,首任团长周戈。曾以蒙古族人民惨遭国民党屠杀的真实事件为背景创作演出了歌剧《血案》,后又改为用蒙语演出的蒙古戏。民国三十六年在乌兰浩特,庆祝内蒙古自治区成立之际,演出秧歌剧《兄妹开荒》、《夫妻识字》、《一朵红花》、《陈喜回家》等。建团后,为自治区培养造就了许多文艺人才,尤其是民族文艺人才。其中有一部分成为内蒙古戏曲界的领导和艺术骨干。中华人民共和国成立后,文工团改为内蒙古歌舞团,先后有部分人员到新组建的内蒙古民族实验剧团、内蒙古话剧团等专业艺术表演团体工作。

**杨兰兰戏班**　北路梆子戏班。班主杨兰兰(女,旦脚)原在张金花戏班唱戏,民国三十六年(1947)与其夫于汉如组班,演出于晋西北农村及伊克昭盟沿黄河一带。班内演员有杨兰兰,旦儿子、陈桂生、高贵红、月亮红、李全娃、石成子等。班内只有七名演员,唱一台戏须前后赶妆方可应付。又因行头简陋,准格尔旗、达拉特旗农村群众称其为“箩头剧团”。1954年从大同沿京包线演出,至伊克昭盟境内后,在达拉特旗盐店乡定居,后成为盐店乡的业余剧团。1956年达拉特旗人民政府接管该团,吸收白泥井乡业余剧团的部分演员,组建成晋剧、二人台同台演出的达拉特实验晋剧团。

**林西县京评剧团**　前身为林西县胜利剧院。民国三十六年(1947)林西县解放后,县长高化民倡办集体合股经营的剧院(县人民政府五股,董子轩等人各一股)。1955年始更名为林西县京评剧团,内蒙古自治区人民政府发给营业执照,演出京剧、评剧,初期还演出河北梆子。集体所有制。县文教科派牟长清负责剧团工作。演员有景玉坤、陈凤奎、王洪霞、艳丽霞、郑玉廷、宋淑娟、宋子明、金成山、韩玉斋等。至1958年除培养了一批青年演员外,又从沈阳邀到苏巨奎、李桂芳等演员,逐步形成了行当齐全的演员队伍,演职员人数达七十余人。演出的主要剧目有京剧《四杰村》、《打焦赞》、《白水滩》、《狸猫换太子》,评剧《桃花庵》、《夜宿花亭》、《荷花船》,河北梆子《走雪山》、《三娘教子》、《清官册》、《算粮登殿》等。还演出现代戏《小女婿》、《小二黑结婚》、《夺印》及连台本戏《苦忠义》、《千里驹》等。创作剧目有《查干河畔》、《剪彩之前》、《比翼齐飞》。剧团除在本地活动外,还到赤峰、锡盟各旗演出。到1965年剧团的收入除支付演职员工资、办公费用外,还添置了大量服装道具、灯光、舞台设施,修缮了化妆室,更新了剧场座椅,新盖了家属宿舍等。景玉坤、莫惠玲、李桂芳等被选为盟政协委员,人民代表。“文化大革命”初期,大量服装、道具被焚毁,演员流失,剧团渐丧演出能力。1970年县委派工作组进驻剧团清点财产,留下的人员多被全家下放农村务农,剧团从此解散。

**青山剧团**　晋剧班社。民国三十六年(1947)年,国民党三十六军第十二旅旅长鄂友三接管丰镇县李富存晋剧班,成立的随军剧团。团长赵崇仁。主要演员有:王玉山(艺名水

上漂)、邓有山(原名邓有,艺名舍命红)、王巧云、丁耀辰、冯海明(艺名七百生)、王静嫦(艺名白果子)、王玉玺等。经常上演的剧目有《百花点将》、《凤台关》、《明公断》、《牧羊卷》、《蝴蝶杯》、《困雪山》等。民国三十七年十月在包头演出,适逢第一次解放,由中国人民解放军地方工作委员会接管,改名为绥蒙剧社,郭沫林任社长,王玉山任副社长。在中山堂(现人民电影院)演出《反徐州》等剧目,慰问部队半月余。10月下旬,中国人民解放军撤离包头,王玉山等部分演员随军行动,路上遭敌人狙击,地方工委为演员安全起见,决定让其暂回包头,后为鄂友三部队截俘,重归青山剧团。绥远"九·一九"和平解放后,青山剧团改为民众剧社。一九五二年改名漠南剧团,后易名漠南实验剧团,为包头市晋剧团之前身。

**海拉尔市京剧团**　市属剧团,以演京剧为主,兼演评剧。前身为民国三十六年(1947)由呼伦贝尔纳文慕仁盟财政科与私人合资开办的大众剧院。1949年由赵庭弼主办,改为光明大戏院。1953年由市工商联接管,改名为人民戏院。1955年由市政府接管,改名为海拉尔市京剧团,首任经理(团长)魏善增。先后整理改编了《春香传》、《梵王宫》、《桃李梅》等剧目。由于坚持深入基层进行演出,1956年获自治区文化局颁发的巡回演出奖。1957年参加自治区戏曲观摩演出大会,《血染长平》和《霍小玉》分获编剧、改编、导演、表演奖。1959年后,创作演出《向秀丽》、《焦裕禄》等现代戏。《风雪丹心》和《红色友谊》两个剧目,用京剧形式表现蒙古族牧民的现实生活,在艺术上进行了多方面的探索和尝试,受到广泛好评。到1965年,演职员达七十余人,行当齐全,成为北疆边城一个具有相当水平的京剧团。"文化大革命"中横遭浩劫,服装道具毁于一炬。1970年4月,剧团解散,演员改行,接受"再教育"。12月,根据市革委会决定,团剧恢复,成立"革命样板戏学习班",招收学员二十五名。1978年恢复上演传统戏,分散在各行各业的演员陆续归团。并举办京剧培训班,招收学员二十一名。中共十一届三中全会后,在进行剧团建设的同时,先后演出九十二个传统戏和现代戏。主要演员有赵素秋(周魏贤,女,刀马旦)、凌雪梅(康长艳,女,青衣)、刘德良(小生)、逯林朋(文武老生)、王啸生(女,老生)、孙曼林(老生)、于鸿庆(铜锤花脸)、赵盛玉(刀马旦)等。

**得胜班**　晋剧班社。民国三十七年(1948)由进入河套的流散艺人组成,集体股,分红制。班主曹二、郝生祥,集股者有孟宪三、马达栓、马登云、李老九等,搭班艺人有陈月霞、两朵云、五朵云、侯挂印、老女红(杨玉林)、六六丑、刘孝义、太平老旦(孙玉贵)、十七红等。陈月霞的《阴魂阵》,两朵云和老女红的《杀楼》,在河套一带很受观众欢迎。后因经营不善,主要演员被人挖走,1949年在晏江(今五原县塔尔湖)散班。不久李老九在陕坝四渡店村曾试图东山再起,仅演出一场即又散班。

**集丰剧社**　晋剧班社,民国三十七年(1948)成立,因艺人分别来自集宁、丰镇而得名。始建时主要演员和乐师有二顺(艺名猩猩血、青衣)、刘桂兰(艺名十九红)、武乐(艺名十二红,兼琴师)、小金鱼(旦)、十三红、赵荣花(旦)、朱喜贵(艺名狮子黑)、郑录(乐师)、常

金锁(乐师)等。由于演员少，演出时一人须饰几个角色，只能演《打宫门》、《打金枝》、《走雪山》、《芦花计》等剧目中的折子戏。翌年，集宁县人民政府拨出二百银元和二百万元边区纸币，从归绥(今呼和浩特)、包头聘请孟昭玉、乔云、筱桂花等艺人，加强了演出阵容。1949年春更名为集宁建新剧社，张福连任社长。因张福连在当地戏曲界名望甚高，艺人慕名而来，仅一年剧社发展至五十余人。艺人宇桂英(艺名宇金红)、樊淑琴(艺名筱金兰)、周玉成(艺名玉眼黑)、段央(艺名一兜丑)、吉日增(艺名十六红)、刘荣花(艺名两朵云)、刘艳芳(艺名白莱旦)等纷纷入班，又陆续招收学员十余人。除上演传统剧目外，还移植演出了《白毛女》、《小女婿》等现代戏。1953年高薪聘来天津猴戏演员刘武华，丰富了武打剧目，如《西游记》、《三岔口》、《三盗九龙杯》、《时迁偷鸡》、《打店》等。上座率空前提高，月收入达两万元，剧团服装、道具、灯光得以更新。1956年并入新民剧社。

**伊克昭盟晋剧团**　盟属剧团，建于民国三十七年(1948)冬，始称准格尔旗剧团。1949年伊克昭盟全境解放后，改称伊克昭盟晋剧团。1950年随伊克昭盟人民政府迁入东胜县，次年改为伊克昭盟文工团，为配合土改、剿匪、镇反、反对买卖婚姻和取缔反动会道门等中心工作进行宣传演出。1954年根据内蒙古文化局指示，伊克昭盟文工团改建成盟文化队和盟实验晋剧团两个专业艺术团体，首任团长秦怀义。中华人民共和国成立后，除上演传统剧目外，十分重视现代戏的创作和演出。1955年参加自治区第一届民族音乐舞蹈戏剧观摩演出大会，演出本团整理加工的晋剧折子戏《伍员逃国》及现代戏《海上渔歌》，获演出奖。1957年参加自治区戏曲观摩会演，演出本团整理改编的晋剧传统剧《白虎鞭》，获剧目、演出和导演奖；折子戏《焰火棍》获剧目奖；十七名演员获表演奖。1959年参加自治区文艺团体会演，演出的晋剧现代戏《席尼喇嘛》，获优秀演出奖。1965年参加自治区现代戏调演，演出现代戏《两朵向阳花》。“文化大革命”中停止演出活动。1978年下放到准格尔旗，改称为准格尔旗晋剧团。1980年恢复盟级剧团建制，迁回东胜市。主要演员有张玉玲(十三红)、牛贵、张玉凤、霍金秀、牛志德、祁菊珍、贾爱英等，导演晓朱(朱长金)。

**通辽市京评剧团**　市属剧团，演出京剧、评剧。前身为辽宁省新立屯新生剧团。1950年2月，经通辽和新立屯两地政府同意，新立屯新生剧团全班人马迁到通辽，组建通辽剧院，自负盈亏性质，原址在公会堂(今通辽市影剧院)。通辽剧院除来自新立屯的评剧演员外，还包括原在通辽的零散京剧演员哈连泉、艳丽霞等，共有五十人左右，队长王友梅。1954年3月，经自治区文化局批准，改为通辽市实验剧团，民营公助性质，团长郑玉廷。1955年9月，剧团经过改组，改为通辽市京评剧团。1960年1月，剧团性质改为地方国营，1962年又恢复为民营公助。1966年“文化大革命”开始后，剧团解散，少部分演员被吸收到新组成的盟样板戏团和市文工团，大部分演员改行当工人和售货员。中共十一届三中全会后，剧团恢复，老演员大部分归队，同时增加了一些青年学员。“文化大革命”前除演传统戏外，还演过大量现代戏，主要有评剧《小二黑结婚》、《王贵与李香香》、《小女婿》、《夺

印》、《洪湖赤卫队》、《杜鹃山》、《刘胡兰》、《祝你健康》、《南海长城》、《豹子湾战斗》、《草原烽火》、《兵临城下》、《朝阳沟》等;京剧《芦荡火种》、《红灯记》、《智取威虎山》、《烽火桥头》、《英雄小八路》、《焦裕禄》等。"文化大革命"后上演了《梁山伯与祝英台》、《火焰山》、《白蛇传》、《奇冤义胆》、《徐九经升官记》、《哑女告状》、《巧县官》、《杨八姐游春》、《杨乃武与小白菜》、《杨三姐告状》等古装戏,以及《甜蜜的事业》、《邻居》、《这样的女人》、《喜字上的阴影》、《梅花案》、《月难圆》、《合家欢》等现代戏。自编京剧现代戏《嘎达梅林》曾获1980年全盟戏剧会演创作奖。主要演员有郑玉廷(京剧武生)、陈蕊霞(评剧旦脚)、赵艳君(京剧老旦)、刁奎彬(京剧老生)等,都是亦京亦评的多面手。

**巴彦淖尔盟晋剧团** 1950年,河套行政区政府派工作组接管了由张存义的长胜班改建为解放剧社,并吸收杨玉林班,组成民众剧团,首任团长张存义。新剧团由班主制转为艺人集体所有制。在上演传统剧目的同时,排演了《夫妻识字》、《白毛女》和《小二黑结婚》等新戏。1953年政府出资维修了陕坝原中山堂,改善了剧团的演出条件。1956年剧团改为地方国营,将原县晋剧团并入,更名为红星剧团。演职员由四十余人增至八十人,演出阵容加强,艺术质量提高,经济收入增加。1958年分成一、二两个团。1960年,一团改为巴彦淖尔盟晋剧团,由陕坝镇迁至盟政府所在地磴口(即巴彦高勒);二团留在陕坝镇,改为杭锦后旗晋剧团。"文化大革命"中剧团瘫痪,大部分演员改行。粉碎"四人帮"后剧团恢复,1980年迁至临河,主要演员除崔吉仙、曹菊梅、孟长荣、史俊卿、宋素卿等著名老艺人外,中青年演员吉美兰等在观众中也有一定影响。在自治区历次会演中,演出的《万花船》、《一场梦》、《清风亭》等传统剧目曾获嘉奖。自创剧目《青螺》、《忠义与小白龙》、《母女英雄》、《杨七郎打擂》、《碧滩春风》、《郑成功》等,在区内外广泛演出,有一定影响。

**内蒙古东部文艺工作团** 自治区级综合性艺术团体。1950年春,内蒙古文艺工作团从乌兰浩特迁至张家口。内蒙古人民政府决定,哲里木盟文艺工作团和呼伦贝尔纳文慕仁盟文艺工作团合并为内蒙古东部区文艺工作团。团址设在乌兰浩特。哲里木盟文艺工作团原来属于冀热辽军分区宣传队,后归辽北省四地委宣传队。1949年末改为中共哲盟盟委宣传队,不久又改称为哲里木盟文艺工作团。呼伦贝尔纳文慕仁盟文艺工作团是内蒙古自治区成立后(1947),为了服务于呼伦贝尔草原牧民,以内蒙古文艺工作团学员班为基础,并招收部分演员,在海拉尔建立起来的。首任团长伊力,下设总务科、演出科、编译科和音乐队、演员队。中华人民共和国成立后,配合各项政治中心工作创作演出《杏花开了的时候》、《小拜年》、《全家支援抗美援朝》、《痛打美帝野心狼》等数十个歌剧和小戏。蒙古戏《人畜两旺》是通过民族戏曲形式表现牧民现实生活的成功尝试。1954年4月内蒙古东部行政公署撤销,改为呼伦贝尔盟民族歌舞剧团。

**红旗剧社** 二人台剧团。1950年,归绥(今呼和浩特)市文化馆将一些流散艺人组织起来,在大南街和木林豆浆铺后院开设一处茶座作为演出场所,名为三和茶园。之后,

该团一部分艺人由和木林、刘万祥负责在茶座演出单弦、大鼓、相声等。另一部分艺人由杜茂其带领下乡，跟随土改宣传队演出幻灯、曲艺和秧歌剧等。同年，归绥街道居民自发组织了义成巷宣传队，系演出二人台的业余演出队。建队后，配合取缔一贯道等宣传活动，移植演出新歌剧。全队演员四十余人，大部分为社会青年和学生。1952 年 3 月，义成巷宣传队和三和茶园合并，组建红旗剧社，演员合计六十余人，以移植演出新歌剧为主，同时也演出二人台传统剧目。1953 年并入民艺剧社。

**乌丹京评剧团**　旗属剧团。1950 年冬，赤峰京评剧团三十余名演员到翁牛特旗所在地乌丹镇演出，颇受欢迎。随即被旗文教科挽留，1951 年成立乌丹京评剧团，演出京剧和评剧。集体所有制，由旗文化馆管理。团址及演出场所均设在一处废弃的粮库(现计量所院内)。1953 年后，旗委、旗政府先后派宇周进、汝函任剧团管理干部和指导员。1959 年转为国营剧团，演职员发展到四十五人，还添置了二万余元的服装，同年被评为内蒙古自治区的红旗单位。1960 年后剧团一度不景气 。1963 年始渐好转，到“文化大革命”之前，有固定资产十二万元，人员六十余人，剧团达到鼎盛时期。主要演员有花月舫、李松华、宋玉升、李桐樵、白占奎、王笑梅、李云虎、韩玉梅、韩云斋、马晓志、张跃丰等。演出的主要剧目有传统戏《三娘教子》、《锁五龙》、《长坂坡》、《九江口》、《金沙滩》、《捉放曹》等六十余个；现代戏有《小女婿》、《白毛女》、《刘巧儿》、《夺印》、《红灯记》等。此外还演出了《石桂英》、《新立村》等剧目。“文化大革命”期间，剧团无法正常演出，戏装等也付之一炬，演员只好自谋生路，剧团随之解散。

**民艺剧社**　二人台戏班。1951 年 2 月由贺炳(瞎巨才)、郭五毛在归绥(今呼和浩特)组建。主要演员有郝秀珍、亢文彬等。建社之初排练演出了老舍的《柳树井》，受到观众热烈欢迎，久演不衰。1952 年 2 月由包头聘来女演员班玉莲，首场《走西口》即引起轰动，连演数月，场场满座。归绥旧城群众编了顺口溜：“不吃莜面喝稀粥，也要看看班玉莲的《走西口》”。1953 年与红旗剧社合并，仍名为民艺剧社。同年 10 月，改建为绥远省前进实验剧团。

**包头市晋剧团**　市属国营剧团。在原一二团的基础上，经过多次调整改组而成。一团前身为国民党军鄂友三部的青山剧团，中华人民共和国成立后曾先后改名为民众剧社、新生剧社、漠南剧团等。二团前身系晋北零散艺人组成的大众剧团，1951 年来包头演出时留在当地，改名塞风剧团，改班主制为共和制 。1956 年 1 月两团同时转为国营(经济体制仍为自负盈亏)，定名包头市晋剧一、二团。

1959 年，为恢复北路梆子剧种，一、二团合并，同时固阳县晋剧团并入。调整人员，设统一的行政管理机构，总称包头市晋剧团，团长乌力嘎，副团长王玉山。下设三个演出团，一团演北路梆子，团长王玉山(兼)，二团、三团演中路梆子，二团团长郭秀云，三团团长冯金泉。各团均设有编导室、艺委会、演员队、乐队、舞台工作队等。1962 年，包头市晋剧团建

制撤销，一、二团各自独立，仍用原名。三团调回固阳县，恢复县属。“文化大革命”中一、二团解散，演员被迫改行。1972年，恢复剧团建制，演员大部归队，并招收新演员六十人。

三个团演员阵容整齐，在区内外颇有影响。尤以王玉山为首的一团，为恢复北路梆子剧种多有建树。一团主要演员有王玉山（水上漂）、宋玉芬（三女红）、郭秀云（小金喜）、周陈贵（十三红）、丁耀辰、王静嫦、王巧云、武仙梅、王玉玺、白永等。鼓师李海明在恢复北路梆子中，做出了卓越的贡献。二团邓有山（舍命红）、冯金泉（十六红）、孔月卿、李玉梅。三团贾桂香、杨玉林、王秀梅、武庆寿等。历年来上演剧目数以百计，其中《血手印》、《玉棋子》、《百花点将》、《杀楼》、《梵王宫》、《秦香莲》、《疯僧扫秦》、《薛刚打朝》、《三上轿》等为保留剧目。演出的现代戏有《东风解冻》、《三月三》、《一家人》、《焦裕禄》、《小女婿》、《小二黑结婚》、《三里湾》、《红色种子》、《红军女儿》、《刘胡兰》、《党的女儿》等数十个。“文化大革命”后演出的《除奸记》、《曲折的婚礼》、《曙光初照》、《重上青山》等先后在自治区各种会演中获奖。

**包头市秦腔剧团**　原为宁夏平罗民众剧团，1952年来包头演出时申请留下，获准后改名为包头市秦腔剧团。团长吴天明（丑）。主要演员有陈易平（须生）、王彩霞（旦）、杨博民（小生）。经常上演的剧目有《陈胜王》、《白蛇传》、《审吉平》、《八件衣》、《九江口》等。在包头仅存一年多，后因宁夏籍演员生活不习惯相继离去而解散。

**新民剧社**　北路梆子剧团。1952年山西省阳高县艺人王桂林等率新民剧社至丰镇演出，后被县政府接收为本地剧团。班主王桂林，主要演员与乐师有程仙英（艺名六岁红）、燕彩云（青衣）、杨秘召（艺名九百黑）、赵同仪（花脸）、程素梅（小旦）、程海生（板胡）、程海宾（三弦）、刘玉（翁子）、刘永全（二弦）、张相五（武场）等，此外还吸收丰镇的大黄毛、二黄毛等人参加。1953年冬改为集体所有制，团长曲兴拜。聘请晋北名伶王桂兰（青衣）、王四喜（须生）、花女子（青衣兼须生）等，演职员达五十五人。演出剧目主要有《打金枝》、《秦香莲》、《走雪山》等四十余出。经常活动于乌兰察布盟各旗（县）、归绥（今呼和浩特）、包头及晋北一带。1956年进行民间职业剧团登记后，完善了组织机构和规章制度，民主选举产生团务委员会，工资实行评分制。因主要演员花女子等原为北路梆子女演员，于1956年改为北路梆子剧团。

**固阳县晋剧团**　县属剧团。中华人民共和国成立初期，有刘俊秀和韩福林（铃铃红）在固阳分别组建的两个晋剧班演出，其主要演员为韩福林、白永（三娃黑）、孟长荣（丑）、宋艳芳（油梨旦）、吴彩玲（须生）等。1952年，两班相继解散，大部分演员外流。同年建立固阳县晋剧团，田吉山为团长，杨玉林（老女红）、云艳芳、二文魁、王翠兰、王艳梅、二后生（王海云）等为主要演员，并招收学员吴庆寿、陈玉花、李爱茹等。1957年，因地方区划改变，更名为乌兰察布盟晋剧团，团长冯金泉（十六红）。主要演员有冯金泉、武仙梅等。招收学员阎梅梅、罗凤英、郭爱梅、郝双全、梁佩兰等。1959年，固阳划归包头，该团又更名为

包头市晋剧三团，直属包头市晋剧团领导。主要演员有冯金泉(兼团长)、武仙梅、贾桂香、杨桂珍、卜文生、刘瑞云等。1963 年，包头市晋剧团建制撤销，该团恢复原建制，仍名为固阳县晋剧团，主要演员有贾桂香(兼团长)、李振业、牛玉英等。剧团的名称建制以及主要演员虽然几经变动，但其团址常驻固阳，故习惯仍称固阳晋剧团。

剧团常演传统剧目有《明公断》、《二进宫》、《蝴蝶杯》、《鸡架山》、《骂殿》、《五雷阵》、《宁武关》、《八蜡庙》、《古城会》、《北天门》、《窦娥冤》、《劈山救母》、《杨金花夺印》、《杨文广招亲》、《算粮》、《秦香莲》、《黄鹤楼》等；现代戏有《风雪穆伦山》、《年青一代》、《节振国》等。

剧团活动的范围遍及内蒙古西部地区以及晋北大同一带，演出深受群众欢迎，并广有影响。1967 年解散，1978 年恢复建制。1981 年，该团参加包头市首届中青年演员会演，贾桂香、任国华分别荣获一、三等奖。

**开鲁县评剧团** 县属剧团。初为 1953 年杨居松、王艳苓、刘凤祥、邢义、王继武等人集资合股办的班社，从外地邀请王凤楼、艳丽君等三十余名演员，名为开鲁评剧团，由县文化馆干部李书义兼任团长。1956 年，改由县城关政府文教科领导，由私营股份班变为私营公助性质。主要演员仍为外请，先接来沈阳鸿声评剧团的刘美艳、刘淑云及乐师郑玉江，后从喀喇沁旗接来徐小楼、任秀玉、关桂兰、高玉萍、曾兆麟等。剧团先设在小北园子，1958 年后迁入南园子。1959 年，与县教师联合会联合组成文工团，由县文教科科长张秀山兼任团长，性质仍为私营公助。1960 年，迁入新建的人民剧场。1961 年，文工团解散，恢复评剧团。1965 年 3 月，改为评剧队，演出现代戏《夺印》、《抗日烽火》等。同年 4 月参加哲里木盟文艺会演，6 月大部分人员精简下放，只留下少数人到保安农场边劳动边排练。同年冬，中共内蒙古自治区党委宣传部来人观看评剧队排演的《向北方》、《梅花夺枪》、《三月三》等剧目，《内蒙古日报》发表记者写的《学习乌兰牧骑的先进单位—记开鲁县评剧队》。随后，调往通辽培训一个月，赴呼和浩特汇报演出六十余场。1966 年，改为农村文化工作队，从事宣传辅导工作，以演评剧小戏为主，兼演其他形式小节目。1968 年，与县乌兰牧骑合并，改为毛泽东思想宣传队。1971 年改为文工团。1977 年恢复上演传统戏，相继演出了《十五贯》、《望江亭》、《秦香莲》等剧目。1978 年 8 月，自编现代戏《沙梅》，参加吉林省农业学大寨戏剧调演，获创作、演出奖。12 月恢复评剧团。1982 年，自编现代戏《白塔风云》，参



加全盟文艺会演，获创作奖。

**绥远省前进实验剧团** 二人台剧团。1953年10月，由原民艺剧社、和平剧社，以及从绥远省民间艺人学习会中选留的一些民间艺人和业余演员组成。1955年内蒙古自治区将剧团下放给呼和浩特市领导。1956年改为呼和浩特市民间歌剧一团和二团。其中二团为原和平剧社，从集体所有制改为地方国营。1958年改为呼和浩特市民间歌剧总团，下设两个分团及一个演出队，演职员达一百八十余人。后名称多次变易，剧团仍存在。

**河套行政区巡回演出队** 二人台剧团。1954年绥远省河套行政区举行文艺会演，会演后选留一部分演员加以培训，翌年以狼山县文艺宣传队为基础，在陕坝镇组成河套行政区巡回演出队。首任队长杨大成，导演范兴凯，编剧郭有典，主要演员有朱银全、关全喜、王堂、曹关美、薛正全、花秀英、王建友、彭勃、许敏等。以演出二人台为主，兼演道情、眉户。每年冬训三个月，其余时间到河套各地村镇或厂矿演出。演出剧目主要有二人台《方四姐》、《梅玉配》、《林海雪原》，眉户《柜中缘》、《木匠迎亲》，道情《生死牌》、《闹花园》等。1958年巴彦淖尔盟成立后，改为盟歌舞剧团歌剧队至今。

**伊克昭盟文化队** 盟属艺术团体，前身为伊克昭盟文艺工作团歌舞队。1954年改为盟文化工作队，队长葛云鹏。该队以发展民族歌舞艺术为主，除创作排练民族歌舞节目外，曾对蒙古戏的创作和演出作了多方面的探索和实践。1955年在自治区第一届民族民间音乐、舞蹈、戏剧观摩演出会上，演出的蒙古戏《好的开端》获作品奖。1959年，在伊克昭盟第三届音乐、舞蹈、戏剧会演上，演出的蒙古戏《黎明前》(又名《森吉德玛》)获创作一等奖，同年7月参加自治区专业艺术团体会演，获优秀演出奖。1960年文化工作队改为伊克昭盟歌舞剧团至今。主要演员有邬丽生、林孝先、岳生金、戴自学、武玉英、葛金山等。

**集宁市晋剧团** 晋剧专业剧团。1953年，卓资县新民晋剧社迁入集宁，与建新剧社同时演出。1955年集(宁)二(连)铁路通车后，大批职工离开集宁，观众锐减，两剧社营业不佳。1956年集宁市政府决定，将两剧社合并，成立集宁市晋剧团，实行公私合营制，张福连当选为团长，后剧团日趋不景气。1962年改为地方国营，上级派干部进团加强领导，赶排《双玉蝉》、《半把剪刀》、《乔老爷上轿》、《鸳鸯谱》等剧目，全团分为两队深入农村巡回演出，当年收入达六万元，1963年增至十万元，购置了服装、灯火、道具等。并高薪聘来外地画师刘宇光绘制布景。"文化大革命"中老艺人被批斗，剧团坐吃山空，大部演员流散，1970年剧团解散。

**呼和浩特市晋剧团** 前身为归绥(今呼和浩特)市大观园戏班、民众园戏班，几经合并而成。中华人民共和国成立初期，两班社相继建立了由艺人民主管理的新绥、醒民剧社。1954年，蒙绥合并后，新绥剧社改名为新蒙实验晋剧团，醒民剧社改名为永新实验晋剧团，体制均为民营公助。1956年社会主义改造时期，两团纳入地方国营体制，改名为呼和浩特市晋剧一、二团。首任团长：一团康翠玲，二团金玉玺。1959年，两团合办团属戏校(呼

和浩特市艺术学校）。不久，两团合并，组建晋剧总团和晋剧分团。1962年，呼和浩特市艺术学校解散，大部分学生及教职员与晋剧分团合并，组建市晋剧团。1973年，两团合并为呼和浩特市晋剧团。

五十年代，演出阵容庞大，班底雄厚，素有双梁双柱之称。郭凤英（十一生）、李桂林（花女子）、冀素梅（筱果子红）、陈有库（子都一）、王治安（凤凰旦）、康翠玲、任翠凤、宋玉芬（三女红）、杨胜鹏、苏玉兰、常艳春（八岁红）、赵金瑞、王静卿、金玉玺等人为主要演员。先后创作、改编、移植剧目近三百出。《凤台关》、《打金枝》、《七堂会审》、《陈三两》、《白玉楼》、《花打朝》、《秦香莲》、《春香传》、《红桃山》、《白蛇传》等几经加工，先后赴外埠巡回演出，参加市、自治区会演，受到各界称赞及奖励。《秦香莲》、《春香传》被中国唱片公司灌制唱片，发行全国。

六十年代初，一度成立新剧种实验工作组，致力于创建“内蒙古梆子”的工作。在唱腔设计、音乐创作及表演形式上，吸收和借鉴了兄弟剧种及民族民间艺术的特长，取得了可喜成绩，先后创作、改编和移植了一些民族题材剧目，如《草原烽火》、《巴林怒火》、《嘎达梅林》、《塞外风暴》、《黑水盟》、《腾格里日出》、《乌力更》等，参加市、自治区会演获得好评。1981年，由郑安、贾勋、云川创作的新编历史剧《三娘子》，参加呼和浩特市建城四百周年演出活动，获得成功，并在全自治区文学戏剧电影评奖中获一等奖。

先后在团内工作过的主要艺术人员有：演员陈连升、籍连升、白俊英、郭玉林、孙启生、陆育铭、侯元喜、樊国成、杨桂玲、于燕茹、杨春、齐雨虹、陈艳秋、牛正明、赵广仁、陈玉；编剧陶然、曾士先、侯广峰；导演李晨征、白英臣；音乐设计武培祥、邓孝明；乐师李海明、祁用彬、杨秀、郭如复；舞台美术设计宋子禄、李义元、祁志锐等。

**四子王旗晋剧团**　1953年底，四子王旗政府接收山西省崞县晋剧班三十余人，与本旗白福厚戏班合并，组成私人股份制的新民剧社。主要演员与乐师有杨世财（琴师）、杨明贞（须生）、田元好（二花脸）、刘文奎（花脸）、范连生（生）、李八明（司鼓）、赵兰英等四十人，白福厚为负责人，阵容不齐，行头简陋，只能演出《明公断》、《算粮》、《打金枝》等剧目的折子戏。1954年，张三、张艮艮等人接管，合股组成四子王旗新艺实验晋剧团。张三任班主。因无主演，演员流散，几乎开不了台。1955年旗政府出面聘来大同的赵凤仙（刀马旦）、孙月英（须生）等演员，并资助建起简易剧场，剧团情况好转。1956年进行剧团登记后，改称新艺晋剧团，实行评分制。1957年有关部门派工作组进行整顿，改为集体所有制，更名为五四青年晋剧团，郑祥鹿任指导员兼代理团长。先后高薪聘来张家口青年演员王雅琴（青衣）、赵秀琴（须生）、李有德（花脸）等，演出阵容大为增强，剧团月收入最高时达一万四千元。1958年，招收二人台演员郭培红、段喜全、燕燕、彭忠、张来定等，实行一团二队，以晋剧为主，兼演二人台。除上演《打金枝》、《算粮登殿》、《明公断》、《六月雪》、《蝴蝶杯》（上下本），《金沙滩》（全本）、《五姑娘》（二人台）等传统剧目，还上演《战士的故乡》、《三里湾》

等现代戏。演出范围扩大到呼和浩特、包头以及晋北、冀北地区。年收入逾八万元。同年招收学员十五名。1959年转为地方国营，改称四子王旗地方国营晋剧团，演职员达一百一十五人。二人台队改为团属独立核算单位，编制为四十人。1959年参加乌兰察布盟专业剧团汇演，演出《卧薪尝胆》和《三里湾》，获演出奖，并到呼和浩特为自治区盟市委书记会议进行专场演出。1960年后，资助一万元修建新剧场，并自筹经费办起副业生产点三处，受到政府表彰。同年参加乌兰察布盟专业剧团汇演，演出《忠义侠》、《杨八姐游春》并获奖。同年秋，根据上级决定，与武川县晋剧团合并，改为乌兰察布盟晋剧一团，编制为一百一十五人，团长王培美，团址分设在四子王旗和武川两地。原团属二人台队撤销。1961年4月参加乌兰察布盟现代戏调演，演出《王文珍》、《传家宝》、《林海雪原》。1962年恢复原四子王旗晋剧团，招收筱桂兰（小旦）、筱金兰（小旦）、祁文斌（板胡）、魏金梅（生）、李保根（司鼓）等人，进一步充实演出力量。"文化大革命"开始后剧团瘫痪，1971年解散。

**克什克腾旗评剧团**　旗属戏曲剧团。民国二十七年（1938）克旗商会会员出资从长春、通辽、开鲁等地聘请演员成立经棚落子园，历时两年即行解散。中华人民共和国成立前后，克旗旗委宣传部从土城子等地请一些民间艺人组织剧团，仍延用经棚落子园的名称。1952年，落子园先后吸收外地艺人金城山（艺名金百岁）、王玉兰、李凤珠等，即改名为经棚剧社。由徐小楼领班，旗文化馆和城关区领导。1953年春，剧社参加昭乌达盟戏曲观摩汇演，青年演员赵丽红（艺名八岁红）打炮获奖，载誉而归。剧社因此受到旗委、旗政府的进一步重视，遂由国家拨款及向职工募捐，为剧社筹集了一千三百三十五元购置了行头道具；又派人分头去沈阳、赤峰、林西、承德等地聘请演员在经棚镇试演，受到观众好评。1954年3月正式成立克什克腾旗评剧团，首任团长金城山，副团长赵洪图。隶属于旗文教科，为自负盈亏的集体所有制性质。至1956年，剧团发展到五十二人，还拥有一座由旗政府兴建的、能容纳五百余观众的剧场。为加强剧团的政治思想工作，政府还向剧团派出了专职的政治指导员，其后剧团进入鼎盛时期。主要演员有金城山、筱春荣、赵丽红、王玉兰、李凤珠、高文才（琴师）等。演出的主要剧目有传统戏《盘丝洞》、《杨八姐游春》、《狸猫换太子》、《珍珠衫》、《桃花庵》、《秦香莲》、《茶瓶计》以及现代戏《夺印》等七十余个。"文化大革命"初期，服装道具被付之一炬，剧团也随之解散。

**林东评剧团**　前身为1954年由安阳魁、赵国清、杨玉林、张国荣、李成等人合资兴办的剧团，共三十余人。主要演员有刘少霞（青衣）、张瑞英（刀马旦）、童宝珠（旦）、童宝楼（武生）、孙玉洁（旦）、筱苓娟（旦）、刘文彬（小生）等。以演出评剧为主，兼演京剧及梆子戏。主要演出剧目有《双吊孝》、《卓文君》、《秦香莲》、《三姐下凡》、《劈山救母》、《王小打柴》、《螺女传》等。1957年筱苓娟等四人参加自治区戏曲观摩会演，演出评剧《遗翠花》获表演奖。1958年转为集体所有制的县办剧团，副团长李美君，演出剧目主要有《杨乃武与小白菜》、《唐知县审诰命》、《南海长城》、《野火春风斗古城》等。"文化大革命"中剧团解散，除少

数人改行安置其他工作外，其余的全部下放到农村。1979年10月重新组建剧团，全团共三十七人，主要演员有李美君、李晓文、筱苓华等，演出剧目主要有《状元与乞丐》、《巧县官》、《半把剪刀》、《甜蜜的事业》、《合家欢》、《结婚前后》等。

**阿鲁科尔沁旗职业剧团** 前身为辽宁省黑山县剧团，1954年流动到阿鲁科尔沁旗演出，被旗委宣传部留下改为旗属剧团。1954年整顿登记后称为旗职业剧团，以演评剧为主。全团仅十四人，主要演员有王彦珍、密少霞等，常接外地流动演员合作演出。1957年冬，因经济拮据解散。1959年重建，改称旗文工团，团长赵明举，全团十九人，主要演员增加了筱婉茹（陈树贤），仍以演出评剧传统戏为主，也演出《小二黑结婚》、《刘巧儿》等现代戏。1964年以后，演出的剧目全部为现代戏。"文化大革命"中，演员下放农村，剧团解散。

**森工京剧团** 内蒙古森林工业管理局所辖专业剧团，前身为该局工程公司职工业余京剧团。团址牙克石。首任团长张占一。1955年建团后相继从北京、天津聘来崔秀如、小王虎辰、姚士如、李玉书、康麟童、姚尚英等近三十名演员，健全了行当，壮大了阵容，遂赴哈尔滨和海拉尔演出《西厢记》、《连营寨》、《四进士》、《诓妻嫁妹》、《珠帘寨》、《红楼二尤》、《闹天宫》等剧目。1958年，喜桂图旗与大兴安岭林管局政企合一，改称大兴安岭京剧团，再次赴海拉尔市公演《樊梨花》、《秦香莲》，并为中共呼伦贝尔盟盟委演出了《寇准背靴》、《铡美案》，此外还到牡丹江慰问垦荒大军。1966年春，改为大兴安岭林管局政治部文工团，排练现代戏《焦裕禄》。"文化大革命"开始后，派人赴沈阳、伊春、齐齐哈尔等地学演"革命样板戏"《智取威虎山》和《红灯记》。1975年，路线教育工作队进驻，剧团被打成"资产阶级土围子"，有的演员被捕，大部分演员下放。1980年剧团恢复，1982年为杨杰华、姜云程等演员平反。建团近三十年，剧团主要演出对象是林业工人，为戏曲艺术在大兴安岭的发展做出了贡献。

**昭乌达盟京剧团** 盟属国营剧团，前身是热河省京剧团。1955年热河省建制撤销，昭乌达盟划归内蒙古，始称昭乌达盟京剧团。首任团长褚广森。团内设三科三队：秘书科、演出科、编导科；文戏队、武戏队、音乐舞台美术队。全团人员最多时达一百七十余人。主要演员有：靳沛亭、孟幼冬、韦永茂、孙珑、尹振声、马福春、李兰秋、张晓霞、李萍寄、郭韵荣、王湘云、李月兰、刘诚。琴师许德清等。

建团后首演改编剧目《闯王进京》。至六十年代初，演出的传统及改编剧目有《泗州城》、《唐僧化虎》、《梅玉配》、《十二真人斗太子》、《血溅万花楼》、《十五贯》、《十八罗汉斗悟空》、《穆桂英大破天门阵》等，创作剧目有《孙庞斗智》、《崇高风格》、《刘自然案件》、《红山法网》、《智取惯匪座山雕》、《巴林怒火》、《雪舞春临》（后更名为《草原新篇》）等。

1957年12月，参加自治区戏曲观摩会演，演出传统剧目《四杰村》、创作剧目《孙庞斗智》及改编剧目《梅玉配》，获创作、改编和表演多项奖励，二十多名演员获个人奖。1959年创作演出的现代戏《巴林怒火》用京剧形式反映蒙古族牧民的生活和斗争，在音乐唱腔、舞

蹈身段等方面进行创新探索，取得了成功的经验。随后《巴林怒火》一剧先后参加了昭乌达盟、内蒙古自治区现代戏会演，受到各级党政部门和广大观众的充分肯定。1965年夏，剧团携创作剧目《草原新篇》，参加了在太原举办的华北地区现代戏会演。

“文化大革命”期间，团内一些演员被揪斗，影响颇大的《巴林怒火》被打成“叛国文学”，剧作者孙珑含冤死去。后剧团撤销，全团人员进入“五七”干校。

1970年，陆续从“五七”干校抽回部分演员并招收一些青年演员，组建昭乌达盟“革命样板戏”学习班，先后排演了《红灯记》、《沙家浜》、《龙江颂》、《杜鹃山》、《红嫂》和《苗岭风雷》等现代戏。1975年，恢复昭乌达盟京剧团原名，随后参加在锦州举行的辽宁省西片文艺会演，演出现代戏《春满草原》(后改名为《碧波激荡》，李凤阁编剧)。中共十一届三中全会后，恢复上演《巴林怒火》，同时恢复上演的传统剧目和现代戏还有：《逼上梁山》、《宝莲神灯》、《血战金沙滩》、《春草闯堂》、《小刀会》、《易胆大》、《于无声处》、《合家欢》、《嫁不出去的姑娘》、《穆桂英》、《甘露寺》、《梅玉配》、《闹龙宫》、《谢瑶环》、《十八罗汉斗悟空》、《包龙图》等。不久原内蒙古京剧团主演曹毅琳、孙敬民调入，进一步增强了剧团的演员阵容。1980年演出的现代戏《北疆烈火》(李凤阁、史宝珊编剧)，继《巴林怒火》之后，在用京剧表现少数民族生活方面有又新的探索。

**呼和浩特市民间歌剧团**　二人台剧团，在原呼和浩特民间歌剧团一、二团基础上，



几经调整改组而成。一团前身为绥远省民间艺人学习会组建的绥远省前进实验剧团；二团为三和曲艺馆、朝阳巷文艺宣传队、红旗剧社、民艺剧社、和平剧社合并而成。1956年初，两团转为地方国营(经济体制为自负盈亏)，定名为呼和浩特市民间歌剧一、二团。

1958年，两团合并组建总团，下设一、二分团。次年撤销分团建制，重新组建为市民间歌剧团，首任团长吕烈，副团长姚士英，刘拉拉，指导员白文奇。1970年与市杂技团合并，成立呼和浩特市文工团，下设歌舞、杂技、歌剧三个分队。1974年文工团撤销，恢复原建制。

五十年代，曾派出乔玉莲、马兰新、乔金梁等十余名演员支援包头、大同、张家口组建二人台剧团。历年来上演剧目数以百计，《走西口》、《打金钱》、《借冠子》、《茶瓶计》等一大批剧目成为保留剧目，先后在自治区各种会演中获奖。《卖碗》一剧被摄制成电影。剧团主要艺术骨干有：刘艮威、班玉莲、亢文彬、顾晓青、刘全、任粉珍、米淑珍、王素珍、常润兰、巩启荣、张慧娟、卢掌、杨润成、韩世五、乌焕春、董文、张占全、周治家、张埃宾、王彦彪、赵鹏、周根心等。

该团演员阵容整齐强大，数次赴外埠巡回及进京演出。1958 年 5 月周恩来、贺龙等党



和国家领导人接见了在北京天桥剧场演出的该团演职员（见上图），乌兰夫则在北京颐和园与该团演职员合影留念（见上页图）。

**通辽市二人转剧团**　市属剧团。1956 年 6 月，通辽西凯茶社经理颜承孔从吉林省兆南县接来以雷殿奎、刘汉臣、张德信为主要演员的民间二人转职业演出队，演出数十天，受到观众热烈欢迎。为活跃通辽的文化生活，经市政府批准，该队同年 7 月与凯西茶社合并，成立集体所有制的通辽市二人转剧团，首任团长王景和。1959 年改为地方国营，1961 年恢复集体所有制。1971 年解散，1979 年后恢复。主要演员有雷殿奎（艺名雷金钟），刘汉臣、张德信、郑福泉、林兴、马学霞（马小五）、刘素珍、陆绍祯、宋殿琴、龚茹华等。经常上演的传统剧目有《三击掌》、《杨八姐游春》、《洪月娥作梦》、《红娘下书》、《蓝河怨》、《寒江》、《劈关西》等。本团创作或移植的现代戏有《界限》、《教子》、《老双红》、《牧民与司机》、《雁飞高原》、《射箭选手》等，共六十多出。《接姑娘》、《劈关西》、《小拜年》等剧目于 1963 年赴北京、呼和浩特进行汇报演出，并由中央人民广播电台和中央电视台进行转播。剧团除长年在哲里木盟城乡演出外，还曾到赤峰、呼和浩特、包头以及辽宁、吉林等地巡回演出。

**多伦县剧团**　河北梆子、晋剧剧团。始建于 1956 年，由当地戏曲爱好者自发组织，所用服装、道具来自社会捐赠，当时的主要演员有胡立英（老生）、徐桂琴（青衣）、李登贵（净）、马素珍（小旦）、胡莲芝（小生）、穆文才（小生）、郝殿才（花脸）、孙长林（小生）等。团长王德荣。演出剧目有《梁山伯与祝英台》、《茶瓶计》、《打金枝》。

1958 年剧团有所发展，从张家口请来梁金（司鼓）、梁全（板胡）、孟永（花脸）、刘金娥（刀马）、许世珍（青衣）、张诚恩（须生），还从当地招收了王秀梅、白秀清、张玉兰、穆怀珍等人。1959 年，正式成立国营剧团，刘秀英任团长。从河北沧州、河间请来的河北梆子演员与乐师有寇彦纯（司鼓）、张国庆（丑，后任导演）、刘增奇（武生）、杨增会（花脸）、李培芝（武生）、柴玉胜（青衣）、张国香（花旦）、刘录芬（武生）、杨占娥（武旦）、刘素荣（小生）、董世春（武生）、孔祥林（琴师）等，全团达五、六十人。演出的主要剧目有《算粮登殿》、《汴梁图》、《秦香莲》、《蝴蝶杯》、《画皮》、《紫金案》、《忠保国》、《梁浩八十二中状元》、《花打朝》、《秦英征西》、《访白袍》、《三岔口》、《呼延庆打擂》、《八义庙》、《东皇庄》、《盗御马》、《南阳关》、《金沙滩》等。演出剧种为晋剧、河北梆子、京剧。

1963 年，改为河北梆子剧团，张介和任团长，景贵任副团长。演出现代戏《苦菜花》、《林海雪原》、《野火春风斗古城》、《党的女儿》、《朝阳沟》、《马本斋》等。1964 年，创作演出的现代戏《入伍之前》，在全盟汇演中获一等奖。"文化大革命"中剧团解散。

**伊金霍洛旗民间歌剧团**　1956 年成立，伊克昭盟第一个自负盈亏性质的民间职业剧团。首任团长邱四海、南守忠，演员多为伊金霍洛旗农村、牧区业余文艺活动的爱好者。建团初期为十九人，后发展为三十八人。主要演员有李兰在、许德元、韩来喜、蓝进城、杨梅花、高文成等。长期深入农村牧区演出，坚持自力更生、勤俭办团的方向，有农业基地十五亩，演职员边生产，边演出，自己脱坯烧砖修建房舍。1960 年全团收入达到自给自足，1961 年除自给外还向国家交售余粮三千斤，受到中共伊克昭盟盟委和伊克昭盟行政公署的表彰。除演出二人台传统剧目《走西口》、《探病》、《牧牛》、《卖碗》、《挑菜》、《方四姐》、《茶瓶计》等，还积极创作演出现代戏如《马背学校》、《秀梅办学》、《革命梆声》、《一把镰刀》、《古城新歌》、《乌兰木伦水库》等。1963 年创作演出的现代戏《一把镰刀》参加自治区二人台、二人转观摩演出大会，获优秀剧目奖，次年参加自治区二人台、二人转联合演出团赴京汇报演出。1966 年新华社内蒙古分社记者站组成调查组进行采访，指出剧团十年来坚持社会主义的方向，坚持自力更生，勤俭办团的方针，坚持演现代戏，深入农村牧区为群众服务，积极参加生产劳动，做出了显著成绩。同年 2 月参加全盟第二届革命现代戏会演时，被命名为"文艺战线上的一面红旗"。《鄂尔多斯报》发表了专论文章，号召全盟文艺工作者学习。同年，伊旗民间歌剧团作为先进集体派代表出席了自治区学习毛主席著作先进单位、积极分子代表会议。"文化大革命"开始后，剧团陷于瘫痪，1970 年解散。

**商都县晋剧团**　前身为河北省商都县晋艺剧社，1956 年始建，地方国营体制。主要演员有张秀英（须生）、吕金凤（青衣）、赵芳（小生）、筱桂荣（旦）等，流动搭班者有筱金喜、于金红、玉眼黑、孔月卿、筱玉凤、筱桂花等。1958 年张家口坝上五县合并为张北县后，更名为张北县晋剧二团。1960 年商都、尚义二县从张北县划出，合称商都县，剧团恢复原名，改为集体所有制。1961 年尚义县从商都县划出，大部演职员随之迁走。高国良等教师和李

素兰等青年演员、学员留下，与商都县民间歌剧团（二人台）合并，后又以六名二人台演员换来张家口戏曲学校乔玉龙等七名晋剧班毕业生。重新组建的剧团有六十多名演职员，平均年龄不满二十岁，演出时称"娃娃戏"。1963年商都县划归内蒙古自治区乌兰察布盟管辖，首次赴集宁演出，后在盟内城乡牧区巡回演出，"娃娃戏"名扬农村和草原。1964年参加乌兰察布盟现代戏调演，演出《洪湖赤卫队》获优秀表演奖，乔玉龙（饰彭霸天）被评为优秀青年演员。"文化大革命"期间，剧团处于瘫痪状态。"文化大革命"结束，恢复正常演出，1976年和1977年先后在集宁市人民剧场演出《洪湖赤卫队》和《梁山伯与祝英台》爆满一个月。经常上演的传统剧目有《秦香莲》、《乾坤带》、《打金枝》、《金镯玉环记》、《杨八姐游春》、《狸猫换太子》等五十余个，现代戏有《李双双》、《江姐》、《龙马精神》、《焦裕禄》等二十余个。二十多年来，培养出一批晋剧新秀，其中贾凤梅，何小菊等先后被选入乌兰察布盟晋剧团，成为骨干演员。

**丰镇县北路梆子剧团**　前身为新民剧社，始建于1956年，首任团长周道宁。主要演员有花女子（旦）、程仙英（须生）、王桂兰（青衣）、燕彩云（青衣）、王秀梅（艺名二毛眼，旦）等。建团初期实行自负盈亏，1960年自转为地方国营体制，年收入最高达四万元。1962年改名为乌兰察布盟北路梆子剧团，演职员发展到九十余人，改为固定工资制。1963年恢复集体所有制。上演剧目以传统戏为主，如《明公断》、《打金枝》、《回龙阁》、《蔡金莲告状》、《赵氏孤儿》、《王宝钏》等。也演出一些现代戏剧目，如《李双双》、《洪湖赤卫队》等。自编现代戏《灯芯绒》获1963年乌兰察布盟专业剧团汇演演出奖。自编现代戏《洪铁柱》获1964年内蒙古自治区专业剧团会演优秀演出奖，并被选为参加华北地区戏剧会演重点剧目。1965年进行整顿，全团精简为四十九人，以演出现代戏为主。"文化大革命"期间剧团撤销，演员流散。1979年2月剧团恢复，演职员增至五十一人，行当基本齐全，重新购置了服装、灯光和音响设备，演出传统剧目四十余个，其中连本戏《狸猫换太子》颇受欢迎。



**宁城县评剧团**　前身为宋连铭戏曲流动组。1956年剧团登记整顿后始称宁城县评剧团，首任团长宋连铭，全团三十一人，主要演员有吕中芝（青衣）、刘晓兰（青衣）、李锦兰（青衣）、赵海（小生）、吕秀贞（小生）、庄文秀（小生）、潘普明（老生）、杜秀峰（老生兼教师）、张孝生（武生）、吕中华（武旦）、洪玉玲（武旦）、李珍（丑）、宋广元（丑）、马绍明（净）、宋连铭（净）等。以演出评剧传统戏为主，六十年代后开始演出大量现代戏，主要有《夺印》、《李双

双》、《南海长城》、《社长的女儿》、《结婚之前》、《千万不要忘记》、《红色联络站》、《会计姑娘》、《红嫂》、《椰林怒火》、《三世刀》、《向阳商店》、《刘四姐》等。1965 年研制成功由八辆平板车组成的"流动舞台",方便了演出,方便了群众,很受欢迎。剧团人员最多时达七十六人。演员、乐队均为双套编制,下乡演出可分为两路同时进行。

1965 年参加自治区现代戏会演,演出评剧《换豆种》。"文化大革命"中服装、道具、资料毁于一炬,剧团解散,演员或进"五七"干校,或改行当了工人、农民。1978 年剧团重新组建,团长张国庆,全团二十九人,先后演出了《春草闯堂》、《宝龙山》、《打金枝》、《秦香莲》、《牧羊卷》、《桃李梅》、《穆桂英》,以及连台本戏《断臂姻缘》、《狸猫换太子》等剧目。

**包头市民间歌剧团**　　市属二人台剧团。前身是二十世纪五十年代初期由包头地区零散二人台艺人组成的民间曲艺剧社,后更名为包头市民间曲艺剧团。1956 年,经包头市政府批准组建为国营(经济体制仍为自负盈亏)包头市民间歌剧团。首任团长高金栓,演职员共七十余人,团址在东河区新兴大街八十一号,固定演出场所为新新剧场。该团是内蒙古较早成立的二人台专业剧团,早期有樊六、计子玉、巴图淖(蒙古族)、樊二仓、刘艮威、高金栓、周山、袁三、张来运等老艺人为骨干,后又充实了云秀英(蒙古族)、任秀英、李小宝、解秀芸、宋汉平、陈宁、张合开、杨秉贤、陈青等青年演员,并陆续调入韩瑛、袁述、白英臣、张文秀、李野、果肇昌、丁裕民、张道德、赵修明等新文艺工作者。1958 年后,由呼和浩特市民间歌剧团调入郝秀珍、乔玉莲、张奎、马凤鸣、于桂莲、赵挨状(蒙古族)、刘兆英、杜荣芳、杜翠仙、张春溪等一批业务骨干,演员阵容进一步壮大,演出质量日渐提高。民间曲艺剧社期间主要演出二人台传统戏,如《打金钱》、《打樱桃》、《走西口》、《顶灯》、《卖菜》、《尼姑思凡》、《下山》、《打秋千》等。同时移植演出一些新歌剧,如《白毛女》、《刘胡兰》、《小二黑结婚》、《赤叶河》、《王贵与李香香》、《罗汉钱》等。还有自创的一些剧目,如《改造二流子》、《拷神婆》、《妓女从良》等。1953 年,《走西口》参加全国音乐舞蹈会演,并被灌制唱片发行全国,高金栓、张来运参加赴朝慰问团演出活动。1953 年演出的自创剧目《方四姐》,轰动一时,影响甚大。改为国营后,演出剧目更加广泛,除演出《巧媳妇》、《英雄虎胆》、《两个女红军》等自编剧目外,还移植演出了大量古装戏和现代戏,如《拜月记》、《梅玉配》、《恩仇记》、《女附马》、《状元打更》、《搜书院》、《半把剪刀》、《寸金桥》、《柳树井》、《雷雨》、《智擒惯匪座山雕》、《雷锋》、《洪湖赤卫队》等。樊六演出的《探病》深受观众欢迎。1963 年,自创剧目《邻居》、《牧女与王爷》、《夺枪》、《探郎》等参加自治区二人台、二人转会演。《邻居》被选拔参加进京汇报演出。后又移植演出了《江姐》、《南方来信》。1964 年,自创剧目《一双鞋》及《歌唱内蒙古》参加自治区会演,博得赞誉。"文化大革命"期间,剧团撤销。"文化大革命"后恢复建制,中共十一届三中全会后,自创剧目《杨柳青青》和《接舅舅》参加自治区会演,获创作奖。多年以来经常深入包头市和内蒙古西部地区的工厂、矿山、农村、牧区演出,还到晋北、冀北等地巡回演出。1982 年,根据自治区二人台艺术改革座谈会的精神,经包头市政府批

准，改名为包头市地方戏实验剧团，以《丰州滩传奇》为创建新剧种的实验剧目，并于当年12月参加自治区调演，颇受好评。

**敖汉旗评剧团**　前身为张宽、侯凤山戏班。建团后曾为敖汉旗民间半职业剧团，1957年3月始称敖汉旗评剧团。1961年2月，与旗文化工作队合并，改名为敖汉旗剧团，团长朱子林，全团三十八人。演出京剧、评剧、河北梆子，也兼演一些曲艺和歌舞。主要演员有傅麟童、赵云廷、赵延君、张宽、侯凤山等。以演出传统剧目为主，同时演出《苦菜花》、《林海雪原》等现代戏。1964年后演出的剧目均为现代戏，主要有《夺印》、《红岩》、《天上人间》、《谁是女婿》等。该团自编神话故事剧《牡丹花》，在1957年参加自治区戏曲观摩会演时获集体奖及个人奖五个。1965年，响应"向乌兰牧骑学习"的号召，剧团精简为二十四人，自制了由一辆胶车、五根竹竿和一个布篷组成的"流动舞台"。当年在本旗七个乡的三十四个演出点演出一百七十四场，观众达十八万五千人次，同时每个演员平均参加生产劳动三十天。"文化大革命"中，剧团价值两万余元的服装道具全部被烧毁，一批演员下放农村，剧团随之解散。

**内蒙古自治区民族剧团**　1957年4月19日在呼和浩特市成立，始建时名为内蒙古民族实验剧团，以后曾易名为内蒙古民族歌剧团、内蒙古实验歌剧团、内蒙古歌剧团。1979年10月改名为内蒙古民族剧团，沿用至今。是自治区唯一使用民族语言表演民族戏剧的艺术团体。首任团长珠兰其其格，副团长耶拉。全团现有演职员一百七十余人，包括蒙古、汉、满、达斡尔、鄂温克等民族。团部下设歌剧队、话剧队、乐队、舞台美术队、艺术研究室、艺术档案资料室、政工科、办公室等机构。

建团以来，剧团始终坚持党的"百花齐放，推陈出新"的方针，除了排演大、中型歌剧、话剧外，还经常以说书，笑嗑（相声）、表演唱、独幕歌剧、独幕话剧、民族音乐等多种艺术形式，深入到牧区、农区、城镇和边防部队进行巡回演出，受到广大观众的欢迎和称赞。多年来，坚持挖掘整理民族民间艺术遗产，致力于蒙古戏的创建工作，先后创作演出了《达那巴拉》、《拐棍》、《嘎达梅林》、《赛乌素沟畔》等剧目，具有鲜明的民族特色，成为剧团保留剧目。

长期的艺术实践，造就了一批卓有成就的艺术家，如作曲美丽其格，演员恩和森、朝鲁、依若呼、格日勒，以及舞台美术设计塔娜等。

**喜桂图旗评剧团**　旗属评剧团。1957年沈阳市铁西区共和评剧团来牙克石林区演出，次年被喜桂图旗政府接管。自办公助性质。首任团长曹永维。演员有艳丽华、艳丽娟、董月华、小盛亭、韩盛福、陈克信等五十余人。1958年，喜桂图旗与大兴安岭林管局政企合一，改名为大兴安岭评剧团。每年以近一半时间深入林业生产第一线，为广大林业工人及家属演出。经常上演的评剧传统剧目近百个，还先后排演了新编历史剧《谢瑶环》、《钟离剑》、1961年根据同名话剧移植了《蔡文姬》，1964年创作演出的反映林业技术革命的现代

戏《林海春》，在全盟京、评剧现代戏观摩演出会上获得好评。1966年开始"四清"，部分演职人员分两批下放，留下的人员组成旗文化工作队，演出现代戏《初升的太阳》。1967年，文化工作队解散。1978年，恢复旗评剧团，招收二十名学员，重新上演《小女婿》及《救救她》、《樱花颂》等现代戏。1979年创作演出的现代戏《爱情的考验》，在全盟专业剧团会演中获奖。1980年剧团解散。

**赤峰市评剧团** 市属剧团。1958年当地二人转艺人胡振荣（艺名筱金枝）、李忠组织本地及附近的流散艺人十五、六名成立百花戏曲社，演出二人转和评剧。1963年，经市文教科批准戏曲社易名为赤峰市百花剧团，李忠任团长，委派王瑞堂进团任秘书，并协助剧团领导做行政及思想政治工作。同时对演员队伍进行了充实。1964年转为集体所有制，1965年8月，赤峰人民剧场落成后，剧团迁入新址。剧团领导班子和演员队伍经过再次调整充实后，易名赤峰市评剧团。首任团长王瑞堂。主要演员有张祥路、刘汉臣、莫惠琴、刘艳荣、魏守义、谭风琴等。演出的主要剧目有传统戏《秦香莲》、《狸猫换太子》、《杨八姐游春》、《穆桂英挂帅》等三十余个；现代戏有《刘巧儿》、《小女婿》、《小二黑结婚》、《雷锋》等十余个。1967年剧团被迫解散。1978年8月，经市委、市政府批准剧团恢复建制，并于同年10月进行剧团恢复后的首场演出。嗣后除逐渐恢复演出传统戏外，还排演了《甜蜜的事业》、《野马》、《邻居》等现代戏剧目。

**磴口县民间歌剧团** 二人台剧团。建于1958年，前身为三盛公业余剧团。地方财政每年拨给一些购置费，自耕二百亩河滩地，为半脱产剧团。始建时二十八人，次年增至五十人。以演出二人台传统剧目为主，也演出一些自编的现代小戏。1958年曾获巴彦淖尔盟"一等模范演出单位"称号。1960年团长郝明义和演员樊俊梅代表剧团出席全国文教群英会，获"先进剧团"称号。1961年因国家经济困难，剧团解散。

**突泉县评剧团** 县属国营剧团，始建于1958年，首任团长陈奇。1959年突泉县划归科右中旗管辖，旗县剧团合并，改称科右中旗评剧团。1962年，突泉县恢复原建制，剧团也随之恢复原名，并转为集体所有制，演出《红娘》、《桃花庵》、《花木兰》、《夜宿花亭》等评剧传统戏。1964年，因经济亏损剧团撤销。1969年，在县乌兰牧骑基础上组建县文工团，演出京剧"样板戏"。1978年再次恢复县评剧团名称，演出《秦香莲》、《白蛇传》等评剧传统戏。主要演员有郭晶（花旦）、李霞（老旦）、陈约（老生）、苏振坡（小生）、牛春山（武生等）。

**包头市京剧团** 1958年组建，前身为太原铁路局京剧团，首任团长赵国森。1959年以后中国戏曲学校先后有两届毕业生二十四人分配到该团，加强了演员阵容，提高了演出水平。主要演员有吴彦衡（武生）、朱鸿声（老生）、庄少竹（花脸）、赵蕴秋（花旦）、龚剑虹（老生）、吴荣喜（武生）、曹毅琳（青衣）、孙敬民（小生）、袁斌（武生）、李树芳（刀马旦）、马鸣群（花脸）等。主要演出剧目有《坐楼杀惜》、《三打祝家庄》、《金玉奴》、《望江亭》、《碧波潭》、《闹龙宫》、《挑滑车》、《小商河》、《汉明妃》、《包龙图》等。1962年调呼和浩特市与内蒙古京

剧团合并。1971年为演出“样板戏”从包头市各小学招收七十余名学员，重新建团，团长黄金榜。先后排演《沙家浜》、《奇袭白虎团》等剧，次年剧团解散，学员转入市属其他戏曲剧团。

**巴彦淖尔盟民间歌剧团** 二人台剧团。除演出二人台外，兼演道情、眉户。前身为河套行政区巡回演出队。1958年改为盟舞剧团歌剧队，队址原在磴口(巴彦高勒)，后迁到临河。首任队长邬凤亭，主要演员有彭勃、王建友、张端正、杨占林、李赛男、薛正全、刘淑香、王唐、曹关美。花秀英等。建队初期即以演出现代戏为主。1964年自编剧目《娄小利》，曾参加自治区及华北会演，并被区内许多二人台剧团广为上演，受到观众的欢迎。“文化大革命”中陷于瘫痪，许多演员被迫改行。1979年脱离盟歌舞剧团，原来改行的演员相继归队，改建为盟民间歌剧团。首任团长陈致年。主要演员有杨占林、殷进义、彭勃、李赛男等，除演出二人台传统剧目外，还创作演出了《儿子啊，儿子》等近十个现代戏。主要在盟内各旗县的村镇城乡演出，曾到包头、呼和浩特、乌海、伊克昭盟等地演出。

**乌兰察布盟评剧团** 前身为河北省宣化市移风评剧团。1958年，为支援内蒙古建设迁来乌兰察布盟。行政团长王宝生。业务团长冯步鸿。演职员六十余人，随团培养学员十余人。行当齐全，阵容整齐。主要演员有周艳铭(青衣、花旦)、周景瑞(老生)、盖桂凤(武行)、钱香茹(丑)、赵西林(老旦)、姚振芳(老生)、马庆芳(武生)、朱德顺(老生)。首期学员中涌现出的优秀青年演员与乐师有王福庚(生)、陈庚顺(花脸)、刘建忠(青衣、花旦)、刘军(小生)、刘燕(花旦)、姚艳荣(花旦)、郭昌生(琴师)等。1959年，由北京邀来金砚霜(青衣)、筱金花(花旦)、莫寄尘(导演)等。周艳铭文武兼备，唱做俱佳，人称“小梆子”，有“金喉铁嗓”之誉，与王福庚堪称两根台柱。上演剧目颇丰，传统剧目有《珍珠衫》、《碧玉簪》、《杨三姐告状》、《秦香莲》等二十多个；新编历史剧有《十五贯》、《满江红》、《八姐求兄》等十余个。尤以演出现代戏最多，主要剧目有《野火春风斗古城》、《红松林》、《苦菜花》、《夺印》、《焦裕禄》、《杜鹃山》、《沙家浜》等二十余个，此外还移植演出了《三月三》、《雷雨》、《霓虹灯下的哨兵》等。1958年，在全盟专业剧团会演中，《三女抢板》获优秀演出奖，周艳铭、王福庚获演员一等奖。1960年至1963年，赴河北、山西、山东、河南等省演出。《野火春风斗古城》在太原市上演百场，场场爆满。1963年前为国营体制，后改为自负盈亏。“文化大革命”初停止演出，1969年解散，演员大都安置在工厂、商店，周艳铭 、王福庚等加入盟京剧队。

**内蒙古京剧团** 自治区直属剧团。1959年7月筹建，1960年8月正式成立，首任团长东来。演员一部分来自北京市属京剧团，另一部分是中国戏曲学校六0届的十九名毕业生，后又从社会上招收一些流动演员。剧团在呼和浩特市举行首演后赴乌兰察布盟、巴彦淖尔盟等地区巡回演出。1961年4月，经过加工整理，演出了孙珑创作的现代戏《巴林怒火》。1961年，归内蒙古戏曲剧院管辖，改名为内蒙古戏曲剧院京剧团。同年6月，改名为



内蒙古青年京剧团。1962 年，包头市京剧团并入。同年 12 月，内蒙古戏曲剧院撤销，该团归内蒙古艺术剧院管辖，更名为内蒙古艺术剧院京剧团，后赴东北各地巡回演出。1964 年 3 月，创作演出现代戏《草原英雄小姐妹》。6 月，赴京参加全国京剧现代戏观摩演出大会，演出修改后的《草原英雄小姐妹》。(图为周恩来总理观看演出后接见演职员)1964 年 12 月到 1965 年 9 月，组织创作人员深入到牧区体验生活，创作演出了《雏鹰展翅》、《友谊之花》、《青山雷声》、《气壮山河》及《后方前线》等现代戏。其中《气壮山河》参加了 1965 年在太原举办的华北地区京剧现代戏会演。1965 年 11 月，全体人员参加"四清"运动，创作演出活动停止。1966 年 9 月，内蒙古艺术剧院撤销，恢复内蒙古京剧团原名。1968 年，与内蒙古东风京剧团合并，后排演了《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》，钢琴伴唱《红灯记》、《杜鹃山》、《龙江颂》和《平原作战》等"样板戏"。1970 年 2 月，下放内蒙古生产建设兵团。下放期间，军管会抽调二十名演员和乐队伴奏人员，参加在北京举办的"样戏板"学习班，后在自治区内进行普及"样板戏"的活动。1971 年 2 月，大部分演职员从建设兵团调回呼和浩特市，组成"样板戏"和《草原英雄小姐妹》两个剧组。1974 年，两个剧组合排《杜鹃山》等"样板戏"。"文化大革命"结束后，剧团先后排演了《八一风暴》、《万水千山》等现代戏。1977 年为庆祝内蒙古自治区成立三十周年，创作演出了现代戏《青山铁骑》。在李万春的指导下，恢复排演传统剧目《闹天宫》。1978 年 6 月，李小春参加中国艺术团赴美国，主演《闹天宫》，回国后不久又赴香港演出。1978 年 10 月，修改排练《气壮山河》，参加自治区文艺调演。

中共十一届三中全会后，全团分成两个演出队，排练了传统剧目《三打祝家庄》、《十八罗汉斗悟空》、《玉堂春》、《猎虎记》、《望江亭》等，分赴北京，张家口、宣化、大兴安岭林区及

自治区内各地演出。1981年2月，两个演出队合并，投入新创作剧目《查干庙》(原名《鹰》)的排练和演出。1981年3月，李小春应中国图片社和香港有关方面联合邀请，在故事片《人·猴》中扮演主角梁盛春。1982年4月，与应邀来呼和浩特的上海京剧院蒙古族著名演员王正屏等合作演出。同年年末，《查干庙》经修改加工后，参加自治区文艺调演。该团演出阵容整齐，主要演员有李万春、李小春、李庆春、鲍绮瑜、林承云、曹毅林、吴荣喜、刘玉麟等。

**喜桂图旗民间艺术队** 1959年齐齐哈尔一些二人转、皮影艺人来牙克石演出，经旗政府批准，由旗曲艺团接管，组建演出二人转的民间艺术队。首任队长张宝荣，主要演员有王景兰、张志生、刘凤格、朱桂荣、徐贵、冯艳秋、冯艳华、贾淑珍、贾柏青、张焕来、宋菊、郭淑艳、王永林等。建队初借用旗工人俱乐部演出，1960年迁至新建的民间艺术队剧场演出。经常上演的传统剧目有：二人转《包公赔情》、《燕青卖线》、《劈山救母》、《猪八戒拱地》、《寒江关》、《穆桂英指路》；单出头《洪月娥做梦》、《王二姐思夫》；拉场戏《狠毒计》、《二大妈探病》。1962年，贾柏青、刘凤格演出的《双锁山》在全盟首届二人转会演中获奖。1963年张焕来，张洪飞参加自治区二人台、二人转会演，其后随内蒙古二人台、二人转演出团赴京演出。1964年创作的拉场戏《在路上》，参加全盟 二人转现代戏观摩演出会。1965年后并入旗文化工作队。1978年12月后恢复原建制，隶属于旗文化馆。

**海拉尔市评剧团** 市属剧团，公助民办性质，1959年成立。首任团长魏善增。建国后整理、改编、演出的传统剧目有《茶瓶计》、《杜十娘》、《张羽煮海》、《杨三姐告状》等。该团还先后移植编创了现代戏《洪湖赤卫队》、《红岩》、《雷锋》、《夺印》、《防火》、《送马》等剧目。剧团长年深入大兴安岭林区演出，颇受林业工人欢迎。1961年剧团在根河镇巡演时，为正在林区视察工作的国家主席刘少奇演出《火烧百花台》、《茶瓶计》。1964年参加全盟京剧、评剧现代戏观摩演出，剧团编创的剧目《送马》受到嘉奖。同年8月，与海拉尔市京剧团合并。评剧团的主要演员有李忆霞、喜小莲、王喜春、筱花艳茹、筱云霞、林影、刘树森(兼编剧)、刘忠良等。

**扎赉特旗民间艺术剧团** 属国营二人转剧团。前身为1960年组建的旗属半职业剧团，以演出评剧和二人转为主，首任团长王永坤。演员半农半艺，除参加演出外，还参加农副业生产，以增加剧团经济收入。1962年国家经济困难时期，入不敷出，剧团解散。1979年，旗文化馆从自办的地方戏文艺骨干训练班中抽调二十人，试办了专业二人转剧团，每年从财政包干经费中抽出一万五千元给以资助。1982年旗政府决定，将二人转剧团改为国营性质的旗民间艺术团，编制十五人。

**乌兰浩特市民间艺术团** 市属二人转剧团，始建于1960年，首任团长阿拉巴斯。主要演员有王勤(下装)、马丽娟(上装)、曹振德(下装)、王发(下装)。经常上演的剧目有《大西厢》、《蓝河怨》、《赔情》、《燕青卖线》等传统戏。1964年因经济不能自给而解散。1965年

重新建团，主要演员有杨秀华、张晶华、苏会萍、翟丽华等。为提高演出水平，部分人曾送到吉林省白城市戏校进修。演出的剧目全部为现代戏，主要有《送鸡还鸡》、《扒墙头》、《闹碾房》、《小老板》、《卖椰子的姑娘》、《刘英俊》等。"文化大革命"中剧团撤销，演员被迫改行。1978 年剧团恢复，主要演员有杨秀杰(上装)、施忠义(下装)、朱晓兰(上装)等，演出剧目主要有《大西厢》、《断后》、《高价姑娘》、《刘云打母》等。

**内蒙古曲剧团** 自治区直属剧团，演唱河南曲剧。1960 年 5 月成立。前身是原河南省信阳市人民曲剧团改建的河北省邯郸市曲剧团。1961 年 9 月下放通辽市，由哲里木盟行政公署代管，首任团长康子亮。主要演员有刘玉卿(女，旦)、王自昌(花脸)、和书堂(小生)、王爱莲(女，旦)等。剧团成立后在哲里木盟及锡林郭勒盟、昭乌达盟、辽宁省、黑龙江省各地演出，累计收入最高曾达十多万元。演出剧目主要有《秦香莲》、《血泪仇》、《三世仇》、《柳毅传书》等。1964 年，演出自编剧目《乌兰托娅》、《小丹姑娘》。1965 年《小丹姑娘》、《新货郎》参加自治区会演，获剧本、导演和表演三项奖。不久，由于精简机构，陆续调出部分人员。1970 年，根据哲里木盟革命委员会决定剧团撤销。

**内蒙古冀剧团** 自治区直属剧团，演出河北梆子，1960 年 9 月成立。前身为天津市河西区复兴梆子剧团，后在内蒙古地区招收部分演员，由内蒙古戏曲剧院管辖。首任团长萧峰。剧团成立后，先后在包头、呼和浩特、巴彦高勒、五原、临河、陕坝、乌海等地演出。主要剧目有《断桥》、《牧羊卷》、《卷席筒》、《状元打更》、《铁弓缘》、《拾玉镯》、《蝴蝶杯》等。此外还整理排演了《秦香莲》、《白蛇传》以及现代戏《红霞》等。主要演员有张美华(青衣)、赵艳云(老生)。1962 年下放巴彦淖尔盟文化局行政代管，10 月因国家经济困难剧团解散。

**内蒙古新华京剧团** 自治区直属剧团。前身是北京新华京剧团。1960 年 12 月，新华京剧团调往西藏拉萨市，改名西藏京剧团。1962 年 5 月，又调到内蒙古呼和浩特市。1962 年 6 月改名为内蒙古京剧团；1963 年改名为内蒙古新华京剧团，由国营改为公助民办性质，李万春任团长。1967 年 12 月改名内蒙古东风京剧团。剧团调到内蒙古后，在呼和浩特市乌兰恰特举行首演。李万春还应邀为内蒙古青年京剧团的演员传授其代表性剧目《古城会》。1962 年 7 月，内蒙古人民广播电台为李万春录制《战冀州》、《野猪林》、《九江口》、《独木关》及《火并王伦》等剧目的唱腔选段。此后，赴北京、西安、郑州、开封、上海、南昌、南京、苏州等地巡回演出。1964 年 7 月返回呼和浩特后，排练演出京剧现代戏《智取威虎山》、《节振国》、《八一风暴》、《后草地》等。"文化大革命"中，排演了《红灯记》等"样板戏"。1968 年，与内蒙古京剧团合并。主要演员有李万春、徐东来，关韵华、李庆春、李小春、徐东明、李砚秀等。

**科左中旗民间艺术团** 旗属剧团，演出二人转，自负盈亏性质。1961 年组建，首任团长李景学。主要演员有：高晓光、高玉峰；侯甲、董泉山；李桂清、温会林；宋桂芳、温永凯，当地人称"四副架"。乐队成员有王明海、李景学、徐红鳌。主要演出剧目有《要财礼》、《跃

进之家》、《邻居》、《老双红》、《闹碾房》等。“文化大革命”中剧团解散,演员自谋职业。1979年恢复剧团,除老演员外,新招学员十一人,主要演出剧目有《借庙》、《偷鸭》、《连心豆》、《打狗劝夫》、《茶瓶计》、《刘公案》等。除在盟内演出外,还曾到沈阳、鞍山、本溪、辽阳、营口、锦州、铁岭、开原等东北城市演出。每年演出达九个月,年收入三万元以上,为哲里木盟经营管理较好的剧团,曾受到盟、自治区两级的表彰奖励。

**杭锦后旗乌兰牧骑**　演出二人台,1963年成立,首任队长张化年,全队十二人。1964年全队下乡参加“四清”。“文化大革命”开始后停止演出,队伍瘫痪。1970年从其他单位借来一些人,改为毛泽东思想宣传队,排演“样板戏”《智取威虎山》和《沙家浜》。1975年编制扩至二十五人。中共十一届三中全会后,演出大型古装戏《十五贯》、《草人媒》、《茶瓶计》。近年来演出自编现代戏《二孔明赔情》、《二板头进城》等,在盟、自治区两级会演中获奖,有的还被拍成电视剧。

**兴和县乌兰牧骑**　东路二人台专业剧团,1966年在兴和县民间歌剧团基础上改建而成,首任队长杜杰。全民所有制。建队初期,艺术上“一专多能”,主要演出歌舞和曲艺。1968年曾代表乌兰察布革命委员会慰问全盟各旗(县)。1969年之后,以学演“革命样板戏”为主,队员增至四十人。1976年后,改为演出东路二人台。1980年7月经过整顿,由赵德厚任队长,招收学员十三名,加强了演出力量,先后整理演出了《摘花椒》、《卖麻糖》、《拉毛驴》等东路二人台传统剧目及自编的《分粮》等现代戏。1982年代表乌兰察布盟参加全区庆祝乌兰牧骑成立二十五周年活动,演出经过整理的东路二人台传统剧目《秀姑劝夫》和现代戏《光棍娶妻》,获得表演、音乐和剧本奖,并随A—2型流动剧场进京汇报演出。近年来致力于东路二人台的音乐和表演的改革,对东路二人台的剧种发展做出显著的成绩。

**宁城县乌兰牧骑**　1966年7月成立,首任队长石保仁,全队共十三人。以演出歌舞、曲艺为主,兼演戏曲。曾演出京剧《审椅子》、《就是他》,评剧《请兽医》、《山村新歌》、《人老志正红》,拉场戏《双送钱》等现代戏。其中自编剧目《山村新歌》于1974年参加全盟乌兰牧骑会演,有六名演员获奖。“文化大革命”结束后,演出了传统戏《柜中缘》、《茶瓶计》、《苏三起解》、《打渔杀家》及现代戏《小女婿》、《小二黑结婚》、《箭杆河边》、《三月三》、《游乡》、《刘四姐》、《嫁不出去的姑娘》、《酸儿辣女》、《邻居》、《喜事盈门》、《孝顺儿子》等。另外,还演出了自创剧目《老哈河水长又长》、《摔瓦盆》、《啊,宁城》、《随心如意》等。

**敖汉旗乌兰牧骑**　1966年10月成立,队长徐国选,全队十四人,以演出歌舞、曲艺为主,兼演戏曲。主要演员有张举、黄秀英、李淑娅、徐子青等。建队后曾与文化馆、电影队新华书店合演“样板戏”《沙家浜》。1970年和1975年两次进行调整,吸收了一部分新队员,全队艺术素质得到提高。1977年,派人分别到河北、辽宁、吉林的一些演出团体学习一批受群众欢迎的新剧目。1978年2月,上演《打渔杀家》、《茶瓶计》、《小女婿》、《甜蜜的事业》等剧目。

**乌兰察布盟京剧团**　1970年10月，从全盟乌兰牧骑中选调演员，举办“样板戏”学习班，排练《智取威虎山》、《沙家浜》等剧目。1971年5月，命名为盟毛泽东思想宣传队京剧排。1973年5月更名为乌兰察布盟京剧队，1974年4月定名为盟京剧团。国营体制，丰玉亭任团长。设行政组、业务组、演员队、乐队、舞台美术队。主要演员殷勤、李大年、张援朝、郑守力、李宝江、张维刚等，均为来自京、津两市的知识青年。韩昌锦、周艳铭、王福庚等系原评剧团演员。上演剧目主要有《沙家浜》、《杜鹃山》、《智取威虎山》、《龙江颂》、《磐石湾》等。巡回演出于全盟各旗、县。1976年5月，参加全区学大寨戏剧会演，演出自编现代戏《乌拉山下》。“文化大革命”结束后，上演《渡口》、《地下交通站》、《八一风暴》、《江姐》、《就是她》、《暴风雪中的烈火》等现代戏。1978年8月改建为盟晋剧团。

**内蒙古二人台演出队**　为自治区实验剧团。1975年成立。前身为内蒙古艺术学校民间歌剧实验演出队，曾先后划归内蒙古艺术剧院、内蒙古歌舞团。首任队长达木林，演员三十余人。演出队成立后首先对二人台传统剧目进行加工整理和排演，于1977年参加庆祝自治区成立三十周年的演出活动，引起文艺界和广大群众的关注。到1981年止，演出二人台传统剧目有《打金钱》、《挂红灯》、《走西口》、《探病》、《卖碗》、《卖菜》、《闹元宵》、《借冠子》、《牧牛》、《挑菜》等。移植改编其他剧种剧目有《姊妹易嫁》(吕剧)、《五姑娘》(评剧)、《茶瓶计》(评剧)。二人台古装戏有《方四姐》。二人台现代戏有《烽火衣》、《醉鸡》、《谎祸》、《恭喜发财》等。1982年对《打金钱》、《挂红灯》、《走西口》、《探病》等部分传统剧目进行重新加工整理，在音乐和表演上进行大胆的革新，于10月应北京市文化局邀赴京演出。在京期间曾为首都文艺界、中央戏剧学院少数民族班专场演出，有关方面举办了关于二人台的座谈会，《北京日报》、《北京晚报》、《戏剧电影报》等报刊发表多篇评论。《打金钱》、《挂红灯》、《走西口》和《探病》经中央人民广播电台和中央电视台录音、录像，向全国播出。建队二十余年来，先后涌现出一批优秀的中青年演员、演奏员，主要有：索燕、温吉祥、胡汉敏、郜锦鲜、霍伴柱、郭金生、李波、郭誉、郑美明、乔二丽、黄淑芳、张占海等。

**满洲里市文工团**　市属综合性艺术团体，1976年组建，首任团长孔宪君。前身为市河北梆子剧团和市评剧团。

市河北梆子剧团于1960年成立，自负盈亏性质。建团后演出不少新编神话剧，如《追鱼》、《张羽煮海》、《柳毅传书》、《天河配》等。还根据老舍小说《渔家乐》改编成历史故事剧《刺梁》(又名《凤落池》)。主要演员有筱金玲(女，青衣花旦)、张金爱(女，青衣花旦)、冉淑英(女，文武小生)、祁连贵(老生)、石磊(武生)、王贵恒(花脸)等。市评剧团于1962年成立，自负盈亏性质。由于演员少，与市河北梆子剧团联合演出。演出多为传统剧目，其中根据评书《呼家将》改编的连台本戏《金鞭记》久演不衰。主要演员有赵银芳(女，青衣)、筱艳霞(女，小生、花旦)、马杰(老生)、崔波光(丑)、花芳(老旦、彩旦)、王燕燕(刀马旦)等。1964年两团合并，又外接部分演员，改为国营性质的市青年评剧团。主要进行营业性演出，同时

兼有慰问和外事演出任务。团长董文章。除演出人员外，专设创作组。创作演出的现代戏《湖上春风》，在自治区现代戏观摩演出会上获奖。1965年，根据内蒙古文化局指示改为乌兰牧骑性质的文化宣传队，以演出歌舞为主，兼演评剧。曾演过自编的现代戏《红岩》、《雷锋》、《王杰》及京剧"样板戏"《智取威虎山》、《海港》、《红灯记》等。1976年12月，招收部分学员，改为市文工团。相继演出评剧传统戏《人面桃花》、《柜中缘》、《铁弓缘》、《小姑贤》及现代评剧《啼笑因缘》等。

**乌兰察布盟晋剧团**　由乌兰察布盟京剧团改建而成。1978年8月21日，乌盟盟委决定将乌盟京剧团改建为乌盟晋剧团，组成七人改建领导小组（文化局副局长阿木古郎任组长），特聘晋剧演员王治安（凤凰旦）等组成五人考核小组。保留原京剧团主要演员、乐队五十余人，由自治区内及山西、河北调来演职员四十余人，招收学员七名。国营剧团，属乌盟文化局领导。丰玉亭任团长，王治安、张玉玲、阎金凤参与业务领导。主要演员有张玉玲（十三红）、阎金凤（青衣）、韩昌锦（花脸）、李素梅（小生）、刘存福（小花脸）、贾凤梅（小旦）等。改建后，设备得以更新，除接受原京剧团全部设备外，增购了演出传统戏所需的全套服装、头戴、把杖、道具。1979年元月，在集宁市人民剧场举行首次演出。主要演出剧目有《打金枝》、《明公断》、《算粮登殿》、《卖人鱼》、《蝴蝶杯》、《乾坤带》、《九件衣》、《黄鹤楼》、《三岔口》及首排新戏《三滴血》。同年3月，团长带领主要演员、编导赴京、津、保定观摩学习。归来移植演出了《海瑞罢官》、《三凤求凰》、《墙头记》。《三凤求凰》在集宁市人民剧场连演半个月，场场爆满。1979年5月，调整领导班子，健全组织，设行政组、业务组、艺委会、编导组，分演员队、乐队、舞台美术队。同年6月，赴盟内各旗县巡回演出。1980年至1982年，年均演出二百二十八场之多。

**哲里木盟吉剧团**　盟属剧团。1978年12月，哲里木盟行政区划归属吉林省时，根据省文化厅指示进行筹建。先从通辽市文工团和京评剧团抽调十余名骨干演员，1979年2月招收首批学员十三名。同年3月，全团赴哈尔滨观摩学习吉林省吉剧团的演出。返回通辽后，排练了《闺戏》、《包公赔情》、《燕青卖线》，5月在东方红影剧院首演。10月，王泽杰出任团长。正式建团后，先后深入到哲里木盟各旗县及牙克石、齐齐哈尔、长春、呼和浩特、包头等区内外城市巡回演出，主要剧目有《桃李梅》、《七品芝麻官》、《屠夫状元》、《王老虎抢亲》、《三凤求凰》、《三不愿意》、《铜山会》、《徐九经升官记》、《包公赶驴》、《真情假意》等。《桃李梅》和自编的《艺海情》曾参加吉林省文艺会演，获得好评。1980年，招收第二批学员二十八名。

**伊克昭盟歌剧团**　盟属剧团，演出二人台。1979年成立，前身为盟歌舞团戏剧队，首任团长南守忠。除演《走西口》、《卖碗》、《牧牛》、《探病》、《打樱桃》、《压糕面》等二人台传统剧目外，还从其他剧种移植演出《茶瓶计》、《一场梦》、《三不愿意》、《桃李梅》、《梅玉配》、《卷席筒》、《墙头记》等剧目。演出的现代戏有《朝阳沟后传》、《称心的女婿》、《姐姐、妹子、

妈》、《赶路》、《幸福曲》、《松树湾》等，在盟内外较有影响。1982年参加全盟专业剧团、乌兰牧骑会演，演出的二人台《赶路》获得剧本、导演、演员奖。主要演员有赵兰凤、齐鸣、袁梅英、李兰在、仉秀兰等。

## 内蒙古自治区乌兰牧骑略表（至1982年）

| 名　　称 | 成立时间 | 演出剧种 |
| --- | --- | --- |
| 额尔古纳左旗乌兰牧骑 | | 评剧 |
| 额尔古纳右旗乌兰牧骑 | 1962年3月 | 蒙古戏 |
| 新巴尔虎左旗乌兰牧骑 | 1963年3月 | 蒙古戏 |
| 新巴尔虎右旗乌兰牧骑 | 1963年3月 | 蒙古戏 |
| 阿荣旗乌兰牧骑 | | 二人转、评剧 |
| 陈巴尔虎旗乌兰牧骑 | | 蒙古戏 |
| 鄂伦春自治旗乌兰牧骑 | 1963年3月 | 鄂伦春族小戏 |
| 鄂温克族自治旗乌兰牧骑 | 1962年2月 | 鄂温克族小戏 |
| 莫力达瓦达斡尔族自治旗乌兰牧骑 | 1959年2月 | 达斡尔族小戏 |
| 突泉县乌兰牧骑 | | 评剧、二人转 |
| 扎赉特旗乌兰牧骑 | 1966年5月 | 蒙古戏 |
| 科尔沁右翼中旗乌兰牧骑 | 1965年2月 | 蒙古戏、评剧、二人转 |
| 科尔沁右翼前旗乌兰牧骑 | 1959年10月 | 评剧、二人转 |
| 开鲁县乌兰牧骑 | | 评剧、二人转、吉剧 |
| 奈曼旗乌兰牧骑 | 1965年3月 | 蒙古戏、评剧 |
| 库伦旗乌兰牧骑 | 1963年5月 | 蒙古戏 |
| 扎鲁特旗乌兰牧骑 | 1963年2月 | 蒙古戏 |
| 科尔沁左翼中旗乌兰牧骑 | 1965年4月 | 蒙古戏、评剧、二人转 |
| 科尔沁左翼后旗乌兰牧骑 | 1964年9月 | 蒙古戏 |
| 赤峰县乌兰牧骑 | 1966年5月 | 评剧、二人转 |
| 宁城县乌兰牧骑 | 1966年7月 | 评剧、二人转 |
| 林西县乌兰牧骑 | | 评剧、二人转 |

（续表一）

| 名　　称 | 成立时间 | 演出剧种 |
| --- | --- | --- |
| 敖汉旗乌兰牧骑 | 1966年10月 | 评剧、二人转 |
| 喀喇沁旗乌兰牧骑 | 1965年2月 | 评剧 |
| 翁牛特旗乌兰牧骑 | 1957年6月 | 蒙古戏 |
| 克什克腾旗乌兰牧骑 | 1965年9月 | 评剧 |
| 巴林左旗乌兰牧骑 | 1966年4月 | 蒙古戏 |
| 巴林右旗乌兰牧旗 | 1959年4月 | 评剧 |
| 阿鲁科尔沁旗乌兰牧骑 | 1965年4月 | 蒙古戏 |
| 多伦县乌兰牧骑 | 1965年12月 | 东路二人台 |
| 阿巴嘎旗乌兰牧骑 | 1958年7月 | 蒙古戏 |
| 东乌珠穆沁旗乌兰牧骑 | 1958年8月 | 蒙古戏 |
| 西乌珠穆沁旗乌兰牧骑 | 1959年4月 | 蒙古戏 |
| 苏尼特左旗乌兰牧骑 | 1958年6月 | 蒙古戏 |
| 苏尼特右旗乌兰牧骑 | 1957年6月 | 蒙古戏 |
| 阿巴哈纳尔旗乌兰牧骑 | 1964年10月 | 蒙古戏 |
| 太仆寺旗乌兰牧骑 | 1963年9月 | 东路二人台 |
| 正镶白旗乌兰牧骑 | 1963年8月 | 蒙古戏 |
| 正蓝旗乌兰牧骑 | 1957年9月 | 蒙古戏 |
| 镶黄旗乌兰牧骑 | 1958年5月 | 蒙古戏 |
| 兴和县乌兰牧骑 | 1966年11月 | 东路二人台 |
| 商都县乌兰牧骑 | | 东路二人台 |
| 丰镇县乌兰牧骑 | 1970年6月 | 东路二人台 |
| 清水河县乌兰牧骑 | 1965年9月 | 二人台 |
| 武川县乌兰牧骑 | | 二人台 |
| 凉城县乌兰牧骑 | 1966年10月 | 二人台、道情、咳咳腔 |
| 和林格尔县乌兰牧骑 | 1966年10月 | 二人台 |
| 卓资县乌兰牧骑 | 1965年12月 | 二人台 |

（续表二）

| 名　　称 | 成立时间 | 演出剧种 |
| --- | --- | --- |
| 化德县乌兰牧骑 | 1965年10月 | 东路二人台 |
| 察哈尔右翼中旗乌兰牧骑 | 1965年9月 | 东路二人台 |
| 察哈尔右翼后旗乌兰牧骑 | 1965年9月 | 东路二人台 |
| 四子王旗乌兰牧骑 | 1963年3月 | 二人台 |
| 达尔罕茂明安联合旗乌兰牧骑 | 1960年6月 | 蒙古戏 |
| 二连浩特市乌兰牧骑 | 1962年10月 | |
| 土默特左旗乌兰牧骑 | | 二人台 |
| 托克托县乌兰牧骑 | | 二人台 |
| 土默特右旗乌兰牧骑 | | 二人台 |
| 固阳县乌兰牧骑 | | 二人台 |
| 东胜县乌兰牧骑 | 1966年3月 | 二人台 |
| 准格尔旗乌兰牧骑 | 1966年8月 | 二人台 |
| 杭锦旗乌兰牧骑 | 1963年6月 | 二人台 |
| 达拉特旗乌兰牧骑 | 1965年12月 | 二人台 |
| 伊金霍洛旗乌兰牧骑 | 1970年9月 | 二人台 |
| 乌审旗乌兰牧骑 | | 蒙古戏 |
| 鄂托克旗乌兰牧骑 | | 蒙古戏 |
| 临河县乌兰牧骑 | | 二人台 |
| 五原县乌兰牧骑 | | 二人台 |
| 磴口县乌兰牧骑 | 1964年10月 | 二人台 |
| 杭锦后旗乌兰牧骑 | 1963年3月 | 二人台 |
| 乌拉特前旗乌兰牧骑 | | 二人台 |
| 乌拉特中旗乌兰牧骑 | 1962年7月 | 蒙古戏 |
| 乌拉特后旗乌兰牧骑 | 1971年12月 | 蒙古戏 |
| 阿拉善左旗乌兰牧骑 | 1958年10月 | 蒙古戏 |
| 阿拉善右旗乌兰牧骑 | 1963年11月 | 蒙古戏 |

（续表三）

| 名　　称 | 成立时间 | 演出剧种 |
| --- | --- | --- |
| 额济纳旗乌兰牧骑 | 1958年10月 | 蒙古戏 |
| 内蒙古自治区直属乌兰牧骑 | 1966年9月 | 蒙古戏 |

## 票社与业余剧团

内蒙古业余戏曲爱好者的活动有较久远的历史。入清以后，漠南（今内蒙古地区）的蒙旗王府与清廷关系甚密，一些王府效法朝廷宫戏规制，组织自娱性戏曲活动，到了清乾隆初期，阿拉善王府从王公贵族，到王府下属官员、家臣内仆等，习戏娱乐蔚然成风，开内蒙地区票社之先声。他们先是演唱昆弋、梆子腔，后多为京剧。

与此同时，内地籍商人不断越过明代修筑的边墙（明长城）到内蒙古经商，并在草原重镇修建会馆。当地王爷、贵族、绅士、官宦、商首、社头等经常聚集在会馆内从事业余戏曲活动。活动多在聚会或议事期间举行，有固定的活动场所，设备齐全。始建于清乾隆十年（1745）的多伦山西会馆内设小戏楼一座，主要供票友们自娱演出时使用。

清末民初以来，内蒙古的票社渐形成以下四种类型：

王府内的业余戏曲活动进一步发展、完善。本世纪初，各旗王府不惜重金，纷纷从内地省市聘请名伶到王府授艺。清宣统元年（1909）阿拉善旗王爷塔旺布日格吉派人到京城采办戏衣、道具，王府票友与外聘演员可在王府戏楼联袂演出自娱。之后，翁牛特右旗王爷色旺扎布，演出时不仅常在后台打鼓，还不时粉墨登场，有“花王爷”之称。阿拉善旗王爷的五弟塔旺策林的表演颇具特色。

分布在东部林区、矿区的业余会、社。清末民初始，随着中东铁路的兴建、矿山的开发和原始森林的采伐，河北、山东等省内地移民不断涌入内蒙古东部地区。移民为了自娱，业余时间常常聚在一起清唱家乡戏曲片断，人数时多时少，少则几人多则十几人，用仅有的一两件乐器伴奏。不少移民谙熟戏曲，有的还是科班出身，他们依照内地形式结成会、社。演唱的主要是河北梆子、京剧、评剧、山西梆子等剧种。创建于民国九年（1920）的博克图同乐会，曾演出过河北梆子《四郎探母》、《汾河湾》等完整剧目。这类票社经济基础较为薄弱，活动所需经费均由票友自筹，活动场地和设备简陋。他们由清唱片断，演折子戏发展到在庙会、剧场上装演出完整剧目。演出是会、社求得生存和发展的手段，在演出中不断提高技艺，扩大影响面，而不计取报酬。所需戏箱、乐器、化妆用品等，多由庙会集资购置、社会捐赠或租借等。

本世纪二十年代后，在内蒙古城镇出现了由商界、政界、军界人士创办的票房或业余剧社。如民国十八年五原县商界人士组建了京剧票房阳春社。这类票房大多由社会各界提供经济资助，可谓财力充足，人才济济，无须为生存担忧，故显现出更强的自娱性。逢年过节，喜庆升迁等，均有活动。这类票房的活动有以下几个特征，一是在会、社内部无明显的等级之分。如三十年代末，国民党傅作义部移师五原后，不少军界人士加入阳春社。军界票友不分将军与士兵，曾合作演唱京剧《珠帘寨》、《捉放曹》片断。成立于民国二十九年的通辽京剧票友会更是军政官员、店铺掌柜、工匠艺人等无所不包。二是组织形式较为松散，许多会、社并无明确章程或规范，有的甚至无正式名称，但有固定的活动场所，并常年活动。三是由较高文化修养的人士结成的票房刻意追求风雅，重视切磋技艺，在娱乐中以谋深造。其票友多为城市教职员工、官员、军队文职人员及其他自由职业者。归绥（今呼和浩特）市协进业余剧团还吸收部分女票友，常在大观、同乐等著名戏园演出。四是乐意助人，热心参加赈灾义演等社会公益活动。五是专业、业余演员的界限并非泾渭分明，有些流散的职业艺人常到业余剧社活动，而业余剧社演员“下海”也屡见不鲜。

内蒙古农牧区的业余演出团体在二十世纪三、四十年代呈遍布之势，大体可分为经常流动演出和一般不流动演出两种。流动演出的业余剧团以唱晋剧、评剧、梆子等地方剧种为主。如建于民国二十九年的乌兰察布盟七东沟咳咳腔班，农忙时务农，农闲时演出，其足迹遍及内蒙古中西部和山西北部。二人台业余剧团的演出范围一般不大，以自然村落为组班基础，以打地摊为基本演出方式，以农村红白“事宴”或佳期吉日等为演出缘由。经常参与活动的人公推其中最有影响者为首，故班社多用人名命名。内蒙古许多二人台班社、剧团就是从业余剧团脱胎出来的。

到了四十年代后期，内蒙古的票房与业余剧团的活动发生了较大变化。抗日战争胜利后，在内蒙古东部地区部分城乡建立了中国共产党领导下的地方政府，人民政府选派干部到业余剧团协助工作，加之一些业余剧团的成员主要是产业工人，在较短的时间里剧团面貌就发生了变化。其活动不再局限于演出传统戏和古装戏，开始积极编创和移植新剧目。如扎赉诺尔业余剧团演出过《贫女泪》、《白毛女》、《逼上梁山》、《千古恨》等。业余剧团积极配合土改，宣传和动员群众参加解放战争。同时还售票演出为当地恢复和发展生产筹措资金。

1949年9月，内蒙古西部地区和平解放后，各族人民安居乐业，对文化生活要求日益提高。在城市，一些中华人民共和国成立前就存在的京剧、晋剧、评剧、河北梆子等业余剧团在文化主管部门的帮助、扶植下，经过整顿更趋活跃。工矿、企业、机关、街道纷纷自发组织宣传队、业余剧社。二人台、东路二人台、二人转等民间小戏业余剧团则遍布城乡。特别是农村、牧区剧团业余时间排戏、演戏，有条件的剧团还聘请教师办班培养少年演员。牧区业余剧团还创作演出了蒙古戏，如察哈尔右翼中旗库联管理区业余剧团演出的蒙古戏《诺

丽格尔玛》。

从五十年代起，随着边疆的开发和建设，大批工人、工程技术人员和各方面建设者从祖国各地来到内蒙古工作。有些建设队伍原来戏曲活动基础雄厚，或有业余剧团，到内蒙古后稍加调整就适应了新的演出环境。如1956年在包头市重新组建的华建公司业余京剧团，除演出京剧外，还演出河北梆子和评剧，演员阵容整齐，上演剧目丰富。同时，对城镇的业余剧团，政府文化主管部门也采取措施加以引导，为之租用衣箱，提供演出场所，并在经济上适当补贴，促进其发展。参加票社和业余剧团活动的有职工，也有干部和医生、教师等知识界人士。活动方式丰富多彩、灵活多样。不仅演出《十五贯》、《秦香莲》、《四进士》、《打渔杀家》、《打金枝》等传统剧目，还演出《后悔不起》、《刘四姐》、《苦菜花》、《野火春风斗古城》、《阳光照帽厂》、《嫦娥与火箭》等现代戏。呼和浩特新城区满族八角鼓业余剧团创演了《对菱花》、《挎柳斗》等剧目。

三年困难时期，内蒙古城乡业余剧团减少，之后虽然又有发展，但“文化大革命”期间惨遭破坏。直至七十年代末八十年代初，随着城乡经济的发展，文化生活的日益丰富，业余剧团又开始萌发生机。一批五十年代以后一直活跃的业余剧团如宁城县小城子乡业余剧团，准格尔旗马栅乡业余剧团，敖汉旗岗岗营子乡文艺宣传队，华建公司业余京剧团等陆续得到恢复和发展。有些农村、牧区业余剧团在经济上能够自理，有些则由主办单位提供部分资助加以扶持。他们在发现、培训青年演员，演出健康向上的剧目，活跃当地的文化生活，推动社会主义精神文明建设等方面做出了成绩。有的剧团、剧目曾荣获盟、自治区表彰或奖励，有的还应中央有关部门邀请进京汇报演出，受到好评。

**博克图同乐会**　河北梆子票房。始建于民国九年(1920)，由河北移民关启在博克图发起、兴办。初入会者不多，多属河北籍伐木工人聚在一起，用一把板胡伴奏，清唱河北梆子片断。后会员增至二十余人，由清唱片断发展到清唱折子戏。剧目有《三娘教子》、《卧龙吊孝》、《游龟山》等。民国十七年，开始以坐唱的形式在博克图奶奶庙会上演出。民国十九年后，由庙会集资购置戏箱，内有四蟒四靠，同时添置板鼓、笛、大锣、小锣等乐器，逐渐发展到可以上演《四郎探母》、《汾河湾》等完整剧目。主要成员有关启、巨风茹、李景海、赵德茂、李文生、杨福贵等。1953年改为业余剧团，不久自行解散。

**阳春社**　京剧票房，民国十八年(1929)由五原县商会出面在五原县城组建。初，成员多是商界人士，主要由车云生(商会会长)、董兴国(西药商)、车少华(绸缎商)等人主持，逢年过节或喜庆吉日开展自娱性活动。民国二十八年五月，国民党第八战区副司令长官傅作义在五原县召开军民纪念“五卅”国耻大会后，曾与军方票友合演《珠帘寨》、《捉放曹》等片断。民国二十九年绥西抗战后，阳春社随军迁入绥远省临时省会陕坝，票友增加许多。主要票友有周阶平、张跃、曹丹候、边仲麟、邹宗红、李佐臣、仓维新、莫寄尘、靳连祥、刘永年

等。在陕坝的流散艺人杨鸿林、花艳芳、张丽君等也加入阳春社。社负责人为康玉玺、周勤。阳春社后改为奋斗剧社。

**通辽京剧票友会** 成立于民国二十九年(1940),由张雨纯、赵秀峰等国民党军界人士发起,初在通辽中心大街庆会中药铺活动,无正式名称。后移至庆西烧锅。在票友会活动的人中既有军政官员,也有店铺掌柜和工匠艺人 。除清唱自娱外,有时也公开售票,所得收入主要用于添置乐器、化妆品等。民国二十年至二十二年,曾在通辽县公会堂(今通辽市影剧院)演出过《打渔杀家》、《四郎探母》、《别窑》、《女起解》、《追韩信》、《拾黄金》等。先后在票友会活动的有张雨纯、赵秀峰、寇会武、宣振峰、毛德山、张珍、杨长青、周连发、郭玉峰、李信芝、窦玉金、陈国栋、郭宝田、李柏田、张振文、赵九天等。周连发、郭玉峰被推为会首后,租戏箱,请教师,票友社更呈繁盛之势。演出剧目增加了《珠帘寨》、《乌龙院》、《拾金台》、《捉放曹》等。民国三十四年五月,部分票友还与通辽艺人李云霞、刘建平、刘小泰等人在圆通寺庙会合演。民国三十五年部分票友下海成为专业戏曲演员,1949年以后仍经常活动,在盟俱乐部或市影剧院票戏。票戏时由文化部门给予资助,市京评剧团为之提供衣箱,常演出压轴戏。这时票友会的主持人是盟文化局干部申醉雪。1957年以后,不少票友被打成"右派",活动日渐减少,后解体。

**七东沟咳咳腔班** 民国二十九年(1940)建于丰镇县七东沟村,由演员王和子、王如、尉老娃主办。演员多是当地农民,农忙时务农,农闲时演出,广泛活动于丰镇、凉城及晋北的大同、左云等地,演唱咳咳腔。上演的主要剧目有《狮子洞》、《打佛堂》、《送金娘》、《七人贤》、《对联珠》等。1949年后改为业余剧团,活动时断时续。"文化大革命"期间停演。1976年恢复活动,1979年冬曾参加县里组织的业余汇演。

**协进业余剧团** 始建于民国三十年(1941),由教师元洪举(蒙古族)在归绥土默特两级小学倡办。元洪举酷爱京剧,课余时间常自拉自唱,生、旦、净皆通。每周二、四、日票友在旧城麦香村饭庄对面的三元茶馆聚会演唱。之后票友增加,票房迁至大北街四眼井巷,后改建为协进业余剧团。借田文出戏衣铺的服装在大召前剧场(今民众电影院)首演《白良关》,颇受观众欢迎。随后经常在同乐、大观、共和等剧场轮流演出。民国三十一年,王俊卿、傅文林和关木节三名女票友加入剧团,丰富了演出剧目。经常上演的戏有《四郎探母》、《打渔杀家》、《武家坡》、《二进宫》、《牧虎关》、《法门寺》、《连环套》等。除了在归绥演出外,曾到包头、萨拉齐、集宁等地作赈灾义演。民国三十三年春,易名民生业余剧团,团址迁至旧城剪子巷。此间,北平京剧演员李金林(武丑)、冯金延(花脸)、刘元桐(旦脚)、程永年(老生)曾先后来归绥为剧团说戏。国民党第八战区副司令长官部戏剧学校由河套迁来归绥后,曾与民生业余剧团在大观园联合演出。民国三十六年北平京剧演员管绍华(老生)、臧岚光(旦脚)来归绥,与元洪举合作演出《失空斩》。1951年后民生业余京剧团由归绥市总工会领导,改名为归绥市职工业余京剧团,又吸收了杨继曾(杨鲁安)、姜绍武、徐宝奇等

新票友。1954年剧团曾先后到包头和集二线工地进行慰问演出。后元洪举参加内蒙古京剧团，同时兼任业余京剧团团长。五十年代后期剧团自行解散。

**阿拉善霍硕特旗骑兵保安总队秦腔俱乐部** 秦腔业余剧团。成立于民国三十五年(1946)秋。为阿拉善霍硕特旗国民党骑兵保安总队司号班自发组织。发起人为总队副罗永寿，参加者有罗步云、范立宽、于培根、王鸿俊、魏兆福等。因成员有一定的戏曲表演基础，俱乐部又邀请原新华剧社老艺人张金国、石生玉执教，并在当地招收八名青少年学员习戏，半年后就能演出《柜中缘》、《拾玉镯》、《赶坡》、《二堂献杯》等折子戏。民国三十六年，演员增至三十余人，在演技、武打等方面均有提高，演出的剧目有《发兵岐山》、《黄河阵》、《草船借箭》、《渭水河》等二十余出。除自娱、慰问军队、应邀到王府演出外，还在当地各种庙会公演，冬季也在蒙校礼堂售票演出。利用演出收入添置了服装、道具等。该剧社演员均出身于贫苦的农牧之家，来自蒙汉两个民族，学员年轻，勤学好练，基本功扎实，演出时深受观众欢迎。主要演员有宋云山、范立宽、魏恒忠、高永瑞、王敬忠、邢遂义，贺万华、焦锁、刘光山、潘蛟其、黄朝金等人。1949年阿拉善旗和平解放，该俱乐部整编成为人民解放军阿拉善旗骑兵保安总队部政治处宣传队。1953年底集体转业到地方，成为阿拉善旗民族文艺工作队。

**扎赉诺尔业余剧团** 演出京剧、评剧。民国三十六年(1947)建立。成员主要来自扎赉诺尔煤矿工人，其次是矿区的工商业者、手工业者和人民政府干部，最多时近五十人。首任团长李福林，当地政府先后派去两名政治指导员协助工作。经费来源靠票房收入，也得过扎赉诺尔矿务局的资助。演职员不取报酬，所得全部用来购置戏箱、道具和化妆品。建团初期配合政治形势演出过《贫女泪》、《白毛女》、《千古恨》、《逼上梁山》等。后多次举行义演，给矿区小学购置乐器，资助修复扎赉诺尔自来水井，为抗美援朝捐献等。主要演员有张起、赵连元、王志俊、赵艳芳、王明月、秦振娥。经常上演的传统剧目有《法门寺》、《红鬃烈马》等四十余个。1953年移交扎赉诺尔煤矿工会管理。1960年解散。

**宁城县小城子乡业余剧团** 民国三十七年(1948)张宝善、张国志、夏洪文等人组队演出京剧折子戏，1949年后改组为乡业余剧团。团长郭庆荣、张国有，主要演员有张宝善、张国志、夏洪文、张字堂、王宝仁、薄林、尚文瑞、李春山等。演出剧目主要有《打渔杀家》、《黄泥岗》、《刘胡兰》、《小女婿》、《石不烂赶车》、《贫女泪》、《九件衣》等。还曾演出过自编剧目《遇救》。后由于行政区划的变更，剧团曾一度分为宁南、宁北两个剧团。分团后，两团相互竞争，在演员服装、剧目等方面都有很大的发展。1956年两团合并，演出实力大为加强，剧目可连续演出二十余天不重复。主要有《铡判官》、《青风寨》、《蝴蝶杯》、《失空斩》、《八大锤》、《宝莲灯》、《打金枝》、《华容道》、《梁山伯与祝英台》、《孔雀东南飞》、《战汉阳》等。“文化大革命”期间剧团解散，至1979年恢复。

**赤峰市建昌营评剧团** 原为赤峰市宝山区建昌营村民自发组织的自娱性戏班(俘

老五戏班和阎广生、张阁戏班）。1949年始称建昌营评剧团，仍为业余性质。首任团长沈文阁，主要演员有张阁、张英明、张广生、任九灵、张素梅、季凤英、郑素兰、刘桂英等。演出剧目主要有《白毛女》、《破除迷信》、《柳树井》、《模范旗》、《杨小林》、《小女婿》、《小二黑结婚》、《苦菜花》、《夺印》、《箭杆河边》等。"文化大革命"期间，剧团的服装被烧毁，停止活动。1977年重新组建，同时添置了乐器、服装及较先进的灯光、音响设备。几年后，经昭乌达盟京剧团评剧队的辅导，表演水平很快提高，相继演出《秦香莲》、《桃李梅》、《哑女告状》、《逼婚记》、《状元与乞丐》等二十几出古装戏，以及《弄假成真》、《闺女大了》等现代戏。1982年参加赤峰县业余剧团会演，获第一名。剧团自建立以来，始终坚持农忙务农，农闲从艺的原则。

**赤峰县大庙业余剧团**　1950年10月成立，初称大庙八区业余剧团，团址设在大庙镇，演出剧种为评剧、河北梆子和京剧，也演出歌剧、话剧、曲艺及歌舞节目。团长郭秀，业务指导孟广茹。团内设音乐、创作、服装、演员、灯光、舞台美术、跑外、总务、导演等九个组。主要演员有孟广茹、郑隆业、郭有、关桂兰、尹辉、路芳、尚天栋等。演出剧目主要有《十五贯》、《娘娘梦》、《唐僧化虎》、《红娘》、《血手印》、《对银杯》、《斩马谡》、《斩子》、《斩魏虎》、《李陵碑》、《空城计》、《捉放曹》、《借东风》等传统戏及《三世仇》、《刘四姐》、《识字好》、《顺妮》、《小二黑结婚》、《小女婿》等现代戏。"文化大革命"中剧团解散。1981年恢复活动。

**兴和县文化馆宣传队**　东路二人台业余剧团。1951年成立，兴和县文化馆主办，由文化馆代理馆长石如美兼任队长。主要演员有王福喜、武宪、武安贵、李福奎、张奎、赵有根、阎聋子、杨聋子、大老张、安福寿、高乐美、张兰芳、张英芳等。配合政治运动和中心工作，演出大量自编现代戏，如《后悔不起》、《取消一贯道》、《童养媳见晴天》、《灰三放火》、《美人计》、《刘春三翻身》等。同时也演出《大走西口》、《摘花椒》等传统剧目。深入全县一百多个村落进行演出，颇受群众欢迎，多次受到县委和县政府嘉奖。1953年底解散。

**白泥井业余剧团**　以演唱二人台为主，兼演晋剧、道情。成立于1952年，是伊克昭盟达拉特旗农村最早组建的业余剧团之一，首任团长王二骤。除演出二人台传统戏外，还移植演出了现代戏《李五海》、《朝阳沟》、《苦菜花》、《补锅》等。二人台艺人张高换、周毛虎夫妇，参加剧团演出，悉心培养艺徒，对家中生活困难的艺徒关怀备至，接到家中食宿。剧团先后培养出四十多名二人台演员，其中周金福、贾二娃、李果先等成为专业剧团的主要演员和群众文化工作的骨干。"文化大革命"中剧团被迫解散。

**呼和浩特市新城区满族八角鼓业余剧团**　区属业余剧团。1952年成立，首任团长关静波。先后排演了《对菱花》、《挎柳斗》等剧目。其中《对菱花》获1955年自治区首届民族音乐舞蹈戏剧会演演出奖、演员奖。"文化大革命"期间停止活动。"文化大革命"后恢复演出。先后在团内参加演出的主要艺术骨干有洪吉庆、乌哲卿、白玉光、关润霞、白谱绪、洪翠珍、关树青、毕玉花等。

**阿鲁科尔沁旗北岗台业余剧团**　1953年，周汉、李芝在北岗台发起组织了业余剧团，以演出传统评剧为主。1962年开始演出现代戏及其他形式的文艺节目。兴旺时期演员多达三十七人。主要演员有毕桂珍等，演出过的剧目约一百余个。剧团曾五次获旗文艺会演奖。1962年参加昭乌达盟文艺观摩会演并获奖。剧团常在本旗及毗邻的扎鲁特旗等地演出。

**满洲里市职工业余京剧团**　1953年5月成立。成员主要来自铁路职工和机关干部。首任团长蔡得利。经费来源靠票房收入和拨款，演出收入全部用于购置衣箱、道具和化妆品，演职员不取报酬。主要活动场所在满洲里市中苏友谊宫，并经常深入到部队驻地铁路沿线和矿区进行慰问演出。演出的剧目有《秦香莲》、《四郎探母》、《金玉奴》、《四杰村》、《四进士》等四十余个。主要演员有孙华堂（须生）、张起（须生）、李正炎（须生）、于泽祥（武生）、田德帮（青衣）、王洪声（青衣）、周秋杰（青衣）、贾连仲（老旦）等。文武场有郭通和、张续荣、于洪涛、金在富、潘云久、焦云清、毕云鹏、初礼三等。1959年满洲里市建立专业戏曲剧团后自行解体。

**海拉尔市铁路业余剧团**　1953年成立，演出京剧、评剧、二人转和黄梅戏。演员二十多人，指导员郭树范。主要演员有吴玉兰（评剧旦脚）、田桂英（京剧青衣）、于宏金（京剧小生）等。主要演出剧目有京剧《大登殿》、《王宝钏》、《法门寺》、《打渔杀家》、《秦香莲》、《拜月记》；评剧《茶瓶计》、《秦香莲》、《白蛇传》、《画皮》、《柜中缘》、《苦菜花》；二人转《这篮子鸡蛋送给他》；黄梅戏《天仙配》、《刘海砍樵》等。剧团成立后，铁路地区工会曾为其购置戏曲服装、头饰等，同时请市京剧团演员教戏。剧团长年坚持业余演出，每年排两出戏参加铁路地区会演。“文化大革命”中剧团解散。

**海拉尔市皮革厂京剧业余演出队**　1955年成立，演员四十多人，文武场八人，由厂工会干部吕英春负责。演员一专多能，以演京剧为主，兼演评剧、河北梆子和山西梆子。主要在本厂开展活动，逢年过节组织演出。主要演员有王化同（小生）、宋太清（青衣）、董春荣（老生）、郝秀明（花脸），主要演出剧目有京剧《玉堂春》、《红娘》、《画皮》、《梁山伯与祝英台》、《别窑》、《坐宫》、《武家坡》、《西游记》、《三不愿意》；评剧《挑女婿》；河北梆子《走雪山》、《双官诰》；山西梆子《打金枝》等。“文化大革命”中服装被焚，演出队解散。

**赤峰县五家镇业余评剧团**　1956年由赵玉廷发起成立，演出评剧、京剧，团址在平庄矿区。全团共有三十余人。主要演员有阎玉枝、郭玉清、李秀英、孙孝良、曹月兰、曹俊庆、曹俊贵、张宗惠、赵国英等。演出剧目主要有《宝龙山》、《秦香莲》、《铡阁老》、《桃花庵》、《牧羊卷》、《恩与仇》、《小姑贤》、《李桂香打柴》、《三上轿》等传统剧目。1965年后演出了《智取威虎山》、《野火春风斗古城》、《穷人恨》等现代戏。“文化大革命”期间改演京剧，1969年后演出“样板戏”《红灯记》、《智取威虎山》。1978年又恢复为上演评剧，演出了《风筝误》、《宝龙山》、《火焰驹》、《司马庄》、《御河轿》、《三看御妹》等。

**华建公司业余京剧团** 1956年始建于包头市。原华北建筑工程公司于五十年代初调驻包头参加建设,公司职工原籍多为北京、天津、河北等省市,有许多京剧爱好者和业余戏曲演员。1956年公司党委决定将下属三个公司的业余剧团合并,成立华建职工业余京剧团。团长刘文元,副团长王松年(老旦)、解芝昌、李少林(老生),主要演员有鲍维鉴(老生)、杨士杰(老旦)、孙葆华(老旦)、者厚(净)等,其中还有部分河北梆子及评剧演员。上演剧目主要有《失空斩》、《玉堂春》、《凤还巢》、《将相和》、《四进士》等。六十年代中期剧团停止活动,1976年后恢复活动。

**库联牧民业余剧团** 1956年始建于察哈尔右翼中旗库联管理区,演出蒙古戏。团长龙腾,主要演员有苏和巴特尔、土孟巴彦尔、拉苏荣、拉布登、斯琴图娅、旭仁花等。1957年参加乌兰察布盟群众业余文艺会演,演出蒙古戏《席莫勒》,获演出奖。1958年秋参加乌兰察布盟群众业余文艺会演,演出蒙古戏《诺丽格尔玛》,获一等奖,同年随乌兰察布盟优秀节目汇报团至呼和浩特、包头、丰镇等地演出。1959年参加乌兰察布盟群众业余文艺会演,演出蒙古戏《达那巴拉》,获二等奖。剧团长年活跃在草原上,每逢祭敖包和那达慕大会必有演出。1960年,龙腾以先进单位和先进个人名义出席自治区群英会。1964年,十多名演员参加乌兰察布盟和自治区业余文艺汇演,后老布僧代表自治区出席了全国少数民族业余文艺会演。1965年剧团解散。

**马栅业余剧团** 1958年成立于准格尔旗,以演出二人台为主,兼演晋剧和道情。演员多为农民,忙时务农,闲时组织起来排练,到全乡各村演出。演出剧目有《走西口》、《打秋千》、《打樱桃》、《打金钱》、《压糕面》、《方四姐》、《茶瓶计》等二人台传统剧目,以及晋剧《明公断》、《算粮》、《九件衣》,道情《老少换妻》、《刘全进瓜》等。"文化大革命"中停止活动。粉碎"四人帮"后剧团恢复,全团二十余人,由乡文化站站长史润云兼任团长。演员除自己耕种土地外,还到乡办的石灰窑、繁殖场边劳动边演出。每年在本旗及外旗、县演出二百场左右,经费自给自足。剧团积极排练新戏,不断丰富演出剧目,近年演出的传统戏有《墙头记》、《巧双配》、《借女冲喜》、《刘家庄》、《卷席筒》、《姐妹易嫁》等,现代戏有《四姑娘》、《回口里》、《采药》等。本团创作的二人台《回口里》,获1980年全盟业余文艺会演优秀节目奖。同年,获自治区群众文化先进单位的称号。1981年,文化部及自治区文化局有关负责人曾到剧团听取汇报,观看演出。

**海拉尔市手工业京剧团** 前身为票友王逸云办的业余剧团,1959年由海拉尔市工业局、手工业管理局(手工业联社)、工人文化宫共同组建。首任团长梁中尧(老生)。演员四十余人,文武场十余人,大部分是工人或店员。主要演员有李鹤皋(老生)、宋太清(青衣)、刘景尧(花脸)、金红艳(老旦)等。演出剧目主要有《乌盆记》、《打龙袍》、《二进宫》、《三娘教子》、《玉堂春》、《盗马》、《追韩信》、《红娘》等传统戏及《阳光照帽厂》、《嫦娥与火箭》、《永不忘本》等自编现代戏。"文化大革命"开始后剧团解散。

**敖汉旗岗岗营子乡文艺宣传队**　1976年6月建立，队址设在敖汉旗岗岗营子乡，由乡文化站领导。创办人贾立新。演出节目形式多样，歌舞、曲艺、戏曲并重。曾演出过京剧、评剧、河北梆子、二人转(拉场戏)、黄梅戏等剧种的剧目。主要演员有颜廷芬、孟广珍、程志哲、王瑞等。演出剧目主要有评剧《杨八姐游春》、《三凤求凰》；二人转(拉场戏)《计划计划》等。历年来宣传队为京剧团、歌舞团及敖汉旗乌兰牧骑等专业演出团体输送了许多演员。建队后，除在本乡为农民演出外，还先后赴北京、天津、沈阳、呼和浩特、赤峰等地，或参加会演、调演，或进行慰问演出。1981年6月，曾应文化部群文司、艺术局、民族文化司及《红旗》杂志社之邀，进京汇报演出。内蒙古人民广播电台曾播出演出节目，并以《庄户剧团演出记》为题报道了宣传队的事迹。

## 协会、学会与研究机构

**绥远省戏曲审定委员会**　绥远省人民政府文化局所属指导戏曲改革工作的专门机构，1953年7月成立，1954年底撤销。主任委员席子杰，驻会委员苗文琦、曾士先、杨沛青、霍世昌，另聘热心戏曲事业的领导、专家、名艺人王修、霍国珍等为会外委员。该会根据政务院和文化部关于戏曲改革工作的指示，以积极抢救戏曲遗产，整理、改编和新创戏曲剧目，协助地方整顿戏曲剧团为主要任务。在一年半的时间里，搜集一百二十多个二人台传统剧目，二百多个不同抄本。在这个基础上，根据"先易后难，先小后大"的原则，采取集体讨论，个人执笔的方法，陆续整理、改编和移植了《走西口》、《挂红灯》、《五歌放羊》、《小寡妇》、《尼姑思凡》、《撑船》、《探病》、《方四姐》、《茶瓶计》等一批二人台剧目，对二人台的改革和发展起了积极的作用。还派出苗文琦、于瑞卿等人分别协助包头市和呼和浩特市文化局组成工作组，进驻戏曲剧团开展整顿改革工作。

**内蒙古文化局戏剧编创室**　1954年绥远省与内蒙古自治区合并，绥远省戏曲审定委员会撤销，随后内蒙古文化局建立戏剧创作室。主要任务是组织剧目创作，挖掘、抢救遗产，整理、改编传统剧目，协助有关方面整顿剧团。始建时负责人为达木林，工作人员有超克图纳仁、胡和塔拉、于瑞卿、李野、薛焰、曾士先、朱绍斌、董舒、苗文琦、杨沛青等。不久，一些人分别调到内蒙古文联和内蒙古群众艺术馆工作。1962年，根据中央精简机构、下放人员的政策，内蒙古电影制片厂、群众艺术馆及曲剧团、冀剧团等文艺单位下马。为了保存戏剧创作骨干，内蒙古文化局将精简单位的一些蒙、汉文剧作者集中起来，充实到戏剧创作室，并更名为戏剧编创室，与文化局艺术处合署办公，此时负责人为珠岚其其格、周戈，新调来的人员有吉格木德苏荣、奥其、叶贺、达瓦、陈笑予、何守中等。1963年和1964年又先后分配来中国戏曲学院和中央戏剧学院毕业生王阔海、何乃强。编创室成立后，大部分

创作人员深入基层体验生活，有的在公社里担任领导职务。1965年初，编创室与内蒙古民间艺术研究室合并成内蒙古群众文化馆。

**中国戏剧家协会内蒙古分会** 内蒙古各民族戏剧家自愿结合的专业性群众团体。1957年成立内蒙古剧协筹委会。1960年12月，正式成立内蒙古电影戏剧协会。“文化大革命”中瘫痪。1978年5月恢复工作，1980年7月选出新的理事会。前后担任主席的有珠岚其其格、周戈；担任副主席的有孟和、东来、王玉山、康翠玲、王德全、鄂长林、欧阳洁、侯铁山、超克图纳仁、林承云、薛焰；担任秘书长的有超克图纳仁、娅茹。

分会的主要任务是在中国共产党领导下，鼓励和组织自治区戏剧工作者学习马克思主义、毛泽东思想，深入生活，努力进行艺术实践，学习业务知识，加强文化修养，不断提高政治思想水平和艺术水平；积极开展戏剧评论和组织戏剧创作、艺术交流等活动；维护戏剧工作者的合法权益。分会成立以来，配合文联和文化主管部门，大力推动戏剧创作和演出，开展戏剧评论和研究，组织创作经验交流会和观摩评比，提倡戏剧的不同题材、体裁、形式、风格、流派的多样化和自由竞争，有力地促进了自治区戏剧事业的繁荣和发展。大力扶植少数民族戏剧创作队伍，积极支持民族戏剧的发展，是分会工作的重点。历年来参加过的活动有：1957年11月自治区首届戏曲会演及自治区文艺作品评奖；1963年自治区二人台、二人转观摩演出会；1978年自治区专业文艺会演；1979年自治区乌兰牧骑会演；1980年自治区戏剧、电影作品讨论会；1981年自治区文艺创作评奖；1982年自治区专业剧团会演及二人台改革经验座谈会。1963年曾创办内部刊物《内蒙古戏剧》。到1982年，发展会员二百零五人，其中中国戏剧家协会会员五十人。

**内蒙古二人台艺术调查研究委员会** 自治区搜集整理二人台艺术遗产的专门机构。1961年春，中共内蒙古自治区党委候补书记兼宣传部长胡昭衡在观看二人台老艺人樊六的演出以后，给内蒙古文化局副局长布赫和二人台音乐研究者吕烈写信，建议对二人台艺术遗产进行全面的调查研究，在这个基础上进行二人台改革，以满足人民群众文化生活的需要。根据这一指示精神，由自治区和呼和浩特市两级文化局联合组建了内蒙古二人台艺术调查研究委员会，主任布赫，副主任包德力、韩燕如。委员会下设办公室，负责人吕烈、杨隆华、郑大海，工作人员有贾勋、席子杰、刘英男、齐凝凝、都君一、杨沛青等，办公地点设在呼和浩特市政府招待所。委员会召集贺炳、冯有才、计子玉、巴图淖、关全喜、秦有年、高四等二十余名老艺人，经过近一年时间口述记录了二百多个二人台和东路二人台传统剧目，编印了七集《二人台传统剧目汇编》（内部资料），使濒于失传的二人台艺术遗产得以保存。此项工作完成后，委员会自行解散。

**哲里木盟戏剧创评室** 盟属戏剧创作研究机构，原为盟文学创编室，1978年成立。除承担戏剧创作任务外，还负责组织和辅导全盟专业和业余戏剧创作，开展各种学术研究活动，出版不定期内部刊物《哲里木剧稿》。成员经常变动，曾在室内工作过的主要有周戈、

王磊、孙守文、张世荣、郁洁、李玉铭、刘珍、张玉珊、王阵、乔鹿、萨因章、王耀、卢重威、张连勋、赫·乌力吉图、张志诚、王士美等。

**包头市戏剧创作评论室** 成立于1979年，是包头市文化局下属的一个业务机构。主要任务是组织本市专业和业余的戏剧作者学习马列主义、毛泽东思想，学习文艺理论和专业知识；深入生活，进行剧本创作和开展评论工作。建室以来，每年召开全市性的戏剧作品讨论会一次，辅导专业和业余作者修改剧本，交流创作经验，并推荐优秀剧本参加自治区和市的评奖活动和剧团演出。编辑出版内部戏剧刊物《剧稿》。室主任李野，副主任项在瑜，主要成员有曾白驹、阎甫、王宏喜、郭长岐、王庆宪、白旭东、赵伯超、唐宝春等。

**伊克昭盟文艺创作研究室** 综合性文艺研究机构，属伊克昭盟文化处领导，1981年成立，负责人葛云鹏。主要任务是：挖掘、整理和研究鄂尔多斯地区民族民间戏剧、音乐遗产，发现和培养蒙、汉文戏剧创作人才，为本盟艺术团体提供剧本。编辑出版内部蒙、汉戏剧刊物《剧园》、《呼呼歌》。每年都主持召开蒙、汉文戏剧作品讨论会。

**昭乌达盟剧目工作室** 盟属戏剧创作研究机构。1981年7月，昭乌达盟机构编制委员会批准成立。主要任务是负责全盟戏剧、曲艺创作，发现和培养专业、业余作者，组织剧作者学习政治和业务，推荐优秀作品参加各级评奖和剧团演出等。室主任丛培德，工作人员有吴士学、哈斯其木格等。1981年12月编印了《云杉》、《柳丝》(蒙文)、《北疆烈火》等以戏剧为主的书刊。后又陆续编辑出版了《昭乌达盟民歌》(蒙文)、《获奖剧本选》(戏剧汇编)、《计划生育演唱集》等。

**兴安盟戏剧创编室** 盟属戏剧创作研究机构。1981年成立。初期工作包括文学和戏剧等内容。后主要从事戏剧创作，辅导专业、业余作者，开展学术交流和剧本研讨，组织全盟剧作者学习和深入生活，向盟内剧团和上级有关部门推荐当地佳作，编辑出版内部刊物《兴安戏剧》等工作。曾在室内工作过的主要成员有康万余、王永久、倪向阳、张柏青、岳晓青等。

## 作坊与工厂

**赤峰市戏装厂** 戏曲服装作坊。创办于1980年3月。初以缝制戏曲服装为主，后渐生产道具、头饰、头盔等。到1982年作坊已发展到三十多人，包括戏衣、盔头、头饰、头面、美术等生产车间。该厂经历了一个由购制半成品绣制合成到自己设计、生产全套戏衣的发展过程。作坊是在市汽车配件厂、市石油公司等单位资助下兴办的，人员均为街道家属和残疾人，隶属于市民政局和街道办事处。办厂初期历经艰难，曾自筹经费到苏州和菏泽等地投师学艺，并自己动手盖起简陋厂房，仅数月后就生产出第一批产品。戏衣厂产品在本市畅销，同时销往内蒙古中东部地区和黑龙江、吉林、辽宁等省。厂长丘德(创始人)，主要业务人员有马福英、韩桂云、孙淑花、张凤英等。

# 演出场所

内蒙古最早的演出场所可上溯到汉代。在内蒙古和林格尔县新店子乡发现的汉墓中，壁画上绘着“左边为庑殿式的墓府正屋……阶砌下有十四人在表演舞乐百戏”。（见《文物》1974年第一期）《契丹国志·兴宗记》（卷八）中有辽兴宗在宴饮楼“与刘四端兄弟、王纲入伶人乐队，命后妃易衣为道士”参加演出活动的记述。在《蒙古黄金史》中，亦有成吉思汗时代挥师出征前夕演出活动的记载，场面蔚为壮观。《元史》等文献均记载了元上都（今正蓝旗境内）宫廷和民间的演出活动，但演出场所的建筑形制无考。明代大量流民从内地迁徙到内蒙古，各民族之间交往频繁。内地流民与当地蒙古族牧民常于暇时“打坐腔”自娱，演出场所随见于农家牧舍、村口场院、草滩田头。

明代中叶，随着板升（村落）在内蒙古的形成，各种庙宇相继兴建，庙前便是村民的娱乐场所。清水河县的口子上村戏台和榆树湾戏台均建于明代，是迄今所知最早的、目前仍在使用的演出场所。

清代至民国初年，内蒙古大兴修建戏楼之风，出现了王府戏楼、会馆戏楼、寺庙戏台、城市戏楼和戏馆等多种形式的演出场所。

清康熙、乾隆年间，与清廷联姻的内蒙古王公仿效清廷宴享宫戏的规制建立王府戏班，令由京师随公主下嫁的匠人和艺人参与建筑戏楼。戏楼建于府内，主要供王爷的内亲外戚看戏或酬宾待客。戏楼建筑规模一般不大，但工艺相当精湛，砖木结构，雕梁画栋，与王府建筑风格相谐。戏楼分戏台和看台两部分，台口圆柱为木料或石料精工制做，台面铺设木板。看台注重装饰，用华丽的锦帘、帐幔、隔扇或栏杆分出家人、外客以及男女的不同座区。内蒙古的王府戏楼多数建于道光、咸丰年间，毁于二十世纪五、六十年代。比较著名的有阿拉善旗、奈曼旗、敖汉旗和喀喇沁旗的王府戏楼。

清初，内蒙古的开发吸引了大批晋籍商人旅蒙经营。晋商借助驻足已久、财力雄厚的优势，在草原上广拓商路。随着商路的延伸，晋商在内蒙古一些城镇中修建会馆和戏楼，演出来自家乡的梆子戏。会馆戏楼的建筑承山西制式，由南向北依中轴线对称布局、与殿堂等一起构成完整的建筑群。戏台多为大殿式，飞檐斗拱，气势雄伟，台口有两根或四根明柱。有些舞台为伸出式，观众可三面看戏。多伦县山西会馆的大、小戏楼始建于乾隆十年（1745），今主体建筑仍保存完好。赤峰市内的财神庙戏楼建于乾隆十二年，从照片可见建

筑工艺精湛，十分注重雕饰。

与此同时，寺庙演出场所遍布内蒙古各地。伊克昭盟、锡林郭勒盟、阿拉善盟、昭乌达盟、哲里木盟等地的许多喇嘛寺庙每逢祀日经常演出仪式剧《米拉·查玛》等。其演出场所有不定台和固定台两种。不定台即为演出活动在寺院广场、大殿或院内举行，僧俗观众四面围观。固定台修建在寺院内，甚为简陋，但颇有特色。如阿拉善旗广宗寺戏台，舞台为依山势用条石垒砌成的长方形土台，台后挖有一道深沟，沟上遮盖布篷，构成地下后台和化妆室。演戏的喇嘛在沟里化妆，并沿两端的石阶上下场。剧中人物似从地下而来，又如遁地而去，与台上所演仪式剧的神秘而庄严的气氛浑然一体。

内蒙古寺庙戏台和内地商贾移民修筑的戏楼在许多地区呈对称布局之势。如建于乾隆十九年前后的呼和浩特近郊的甲兰板村戏台与蒙古族的福庙东西相邻；多伦县山西会馆戏楼与汇宗寺、善固寺南北相望。以上建筑不仅建筑年代属同一时期，而且建筑风格和布局均体现了藏、蒙、汉三种文化交流与相融的趋势。

清中叶以后，内蒙古"市廛森列，梵宇如林"（见《归绥识略》）。如地处偏远、交通不便的清水河县一地，仅据不完全统计就有庙台戏楼二十余座。丰镇县的武庙，一庙对一台，由数庙数台组成规模宏大的建筑群。土默川一带，更是有村就有庙，有庙就有台，较大的村落甚至一村数台。这些戏台从建筑形式上看，主要有以下几种类型：硬山顶式，其台顶前后两出水，呈三角形，是明代或仿明代建筑；卷棚式，其台顶一面出水，呈半圆形，多属清代或民国初年建筑，与当地农村民居相仿，内蒙古中、西部地区乡间戏台多属这种类型。此外，还有卷棚歇山顶式、卷棚硬山顶式等。建筑在农村或半农半牧区的戏台，一部分为砖木结构，大多为土木结构，即砖石基础，墙体为砖柱坯心，台顶盖瓦，当地俗称"穿靴戴帽"。戏台又分有盖台和无盖台两种，大部分建在村边开阔避风的空地上，台口向北。无盖台为露天土台，唱戏时用席片或篷布围成临时戏棚，前后台两部分用布幔隔开。有盖戏台多依庙设台，戏台面积与庙宇相近，为单间建筑。

内蒙古地域辽阔，人口居住分散，除固定戏台外，还有流动戏台。如黄河流经的托克托县河口镇，包头南海子等码头，货船数艘，横排并拢，船头以木板相连，艺人们在"船台"上演出，观众在泊于对面的货船上隔水看戏。在内蒙古东部广袤的草原上，浩浩荡荡的勒勒车队也为戏班流动演出提供了便利条件。演戏时，只需选择一块平地，将勒勒车的两只大木轮连轴卸下，数组大木轮前后并排侧立，上铺木板，用篷布围成活动戏台。戏台高约两米，十分稳固，拆装方便。直至二十世纪二、三十年代，敖汉旗的下洼戏班仍在使用这种戏台演出。

清嘉庆、道光年间，内蒙古城镇社戏盛行。社戏多在庙台演出，戏台装饰有鲜明的社行标志。每逢元宵佳节或社行吉日，包头、归绥（今呼和浩特）、多伦、丰镇等地还要在城内闹市搭台唱戏。搭建的戏台台高在二点五米以上，台上唱戏，台下马车可行。夏秋之际，城里

的居民到近郊看“外台子戏”也颇有特色。外台子有两种，一种是将农村原有戏台加以装修，以供演出。如呼和浩特郊区坝口子村戏台，位于大青山麓，三面古树环抱，遮天蔽日，是很受观众青睐的外台子。另一类则是用木料、篷布搭建的临时戏台。

清同治元年(1862)以后，在内蒙古中、西部的一些城镇出现了大戏馆子和小班馆子两类演出场所。入冬，大批商队从外蒙古、新疆等地满载而归，归绥、多伦等商埠的饮食行业进入营业旺季。小班馆子是考究的饭馆，大多建在城里较僻静处，有歌女为顾客唱曲侑酒。大戏馆子的等级略低于小班馆子，顾客可以边用餐边看戏，又称戏酒馆子。大戏馆子不是专门的营业性演出场所，而是依附于饮食行业，集生产、销售和演出活动为一体。在商旅活动的淡季，大戏馆子以酿制黄酒、租赁餐具等为主业，到了旺季则以饮食行业、戏曲演出为主业。大戏馆子在建筑布局上注重实用性，兼顾演出、看戏和餐饮三者的方便，有宽阔的大厅和固定的戏台，座位有楼上楼下之分。如原归化城(今呼和浩特旧城)大西街的同和园，就是楼上楼下布桌，可同时供七百多人边吃饭边看戏。从清代画家韩葆纯绘制的《月明楼》画卷，可见当年大戏馆子的盛景。大戏馆子主要是梆子腔班社的演出场所。

辛亥革命以后，内蒙古的演出场所也随之发生了变革。民国元年(1912)，归化城的宴美园和同和园率先改饭座为茶座，扩大了戏园的容量。同年，包头共和舞台(又称三庆茶园)建成。之后社戏渐趋衰落，观众多入戏园看戏，戏曲演出活动遂从饮食行业中脱离出来，专业性的戏曲营业场所应运而生。民国三年边陲重镇满洲里商人吕风鸣出资修建的中国大戏院，为全木结构的西式剧场，内设包箱和雅座，是内蒙古较早的现代戏院建筑。到了二十世纪二、三十年代，内蒙古城镇剧场呈繁荣之势。通辽南北戏楼，丰镇文庙戏院，包头开明大戏院、魁华舞台，集宁新华楼，杭锦后旗永兴舞台等，都是当地较有影响的戏院。这些剧场分砖木结构和土木结构两种，有的剧场为了多容纳观众，一味求大，加之资金不足，建筑质量差，经过几年风雨剥蚀，或自然毁坏，或被迫拆除。位于归化城的大观园等历史悠久、建筑工艺精细的剧院、内部服务设施完备，园内卖茶水、食物、香烟，并有打手巾把等服务项目，以及为警宪维持秩序而设的“弹压席”。其时，内蒙古剧场的舞台设施也逐步完善，使用了幕布、机关布景等，舞台照明也由大碗油灯改进为汽灯和电灯。

二十世纪三十年代后期，盘踞通辽、包头等城镇的日伪政权修建了俱乐部或公会堂，并将原有剧场也改建成俱乐部。这些俱乐部实际上是官办赌场。这一时期，在农村或城镇的大车店、大伙房、街头闹市常有各种民间小班艺人“打地摊”演出。小班亦到俱乐部演出，称之为“住俱乐部”。俱乐部内设戏台，可容纳数百人看戏。这一时期修建的俱乐部、公会堂、“圣战”纪念堂，有的建筑采用钢筋水泥结构，建筑规模较大，内部设施较好。民国三十四年抗日战争胜利后，内蒙古东部地区陆续建立了人民政权，着手修复和改造日伪时期遗存的剧院。民国三十五年新四军解放通辽后，将“公会堂”改建为中华大戏院。海拉尔人民政府在“满映馆”的废墟上重建光明大戏院。在内蒙古中、西部、农村庙台在战乱中大多凋

零败坏，只在归绥、包头等少数城镇的剧场仍有演出活动。

中华人民共和国成立后，中国共产党和人民政府十分重视少数民族地区的剧场建设。五十年代初期，在城市采用个人筹资和国家资助相结合的办法，整修、改建、扩建了一批旧剧场。1951年，政务院和东北人民政府投巨资在满洲里市兴建劳动人民文化宫，次年落成。这是当时东北地区一座规模较大，设备较先进的大型剧场。1954年12月，内蒙古第一座具有民族风格的大型剧场乌兰恰特（红色剧场）在呼和浩特竣工。随着经济、文化的发展和各种艺术交流活动的日益频繁，对剧场舞台的要求越来越高，现代光电技术和音响设备普遍配备使用。从七十年代末起，新建的大型剧场在设计上除尽可能满足演出和观众的需求外，并力求符合城市建设的整体布局，总的发展趋势是建筑日益高大宏伟，装饰华丽高雅，富有民族特色和地方特点。这一时期修建的大型剧场有鄂尔多斯剧场、巴彦淖尔剧场、昭乌达剧场等。内蒙古现有的剧场全部兼营电影。各旗县政府所在地陆续修建的礼堂，既是召开会议的场所，也是影剧院。与此同时，国家在包头、乌海等地建立的企业多建有建筑宏伟、设备先进的俱乐部，这些俱乐部也是重要的演出场所。据不完全统计，仅包头一地就有厂矿企业所属的俱乐部二十多座。七十年代末，这些俱乐部相继对社会开放。

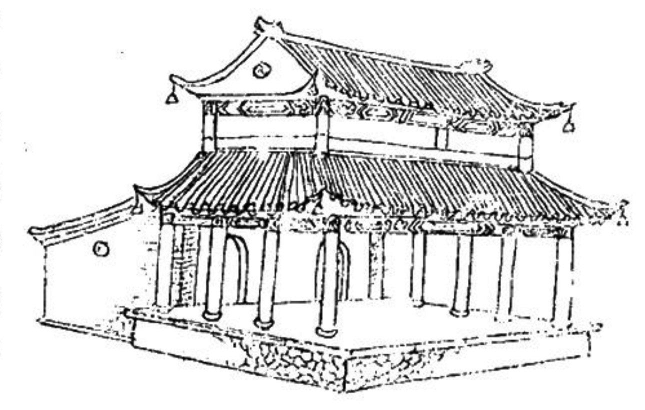
在城镇剧场建设的同时，农村牧区由集体出资广修戏台，几乎每个乡都有戏台，人口聚集的大村也有戏台。戏台采用砖、木或砖、混凝土结构，均属有盖戏台，台顶以“人”字型居多，有简单的后台设施。在内蒙古东部地区还有少量的仿古或局部仿古戏台。在农村戏台，观众露天看戏，观众区由后向前呈梯形状。有的露天剧场备有条凳或石凳，筑有围墙，可以售票演出。有些戏台是综合性文化设施的一部分，如察右中旗乌素图露天剧场与乡文化站在建筑上连为一体，剧场后台同时是一个活动厅，利用率较高。1957年乌兰牧骑出现之后，其演出活动除在农村、工矿的剧场进行外，还遍及牧场、田间、农舍和蒙古包。1981年内蒙古文化局研制成功我国第一座大型流动的“A—2型剧场”。这种剧场可供专业表演团体深入基层流动演出，观众可对号入座，前后台设施齐备，配备现代调光、音响设备，有较强的防雨、抗风能力，由一辆载重汽车和一辆拖车装运。这是适应内蒙古地域辽阔，人口分散的特点，改善流动演出条件的一种新尝试。

**清水河县口子上村清泉寺戏台**　位于清水河县内外长城交界处的北堡乡口子上村。据清泉寺碑载，戏台始建于明崇祯十年（1637年）。清光绪十三年（1887），五眼井堡所辖村民募捐钱文重修。戏台坐北向南，选址独到，背临深沟，拔地而起，面对三面坦坡，观众可在坡上看戏，视听效果俱佳。戏台为砖木结构，青瓦盖顶，兽脊单檐，为硬山式顶，戏台从地面至脊顶，高七米。台口高三点一米，台进深七点一米，宽九点二米。前台、后台用木制隔扇分割，两侧为上下场门。隔扇上面残存彩色绘画，绘有动物、花草等。台口处有四根明柱支撑台顶，中间有两根通柱支撑大梁，建工精细。台面用石料铺砌，台口踢脚用八根石柱

衔七块石板组成。石板高零点三米，上刻有花草。石柱上雕雄狮、白菜灯、八宝灯等。台基仍为明代建筑，用长方形条石砌成，高出观戏平台一点四米，保存完好无损。戏台东西两端砌五级石阶直通台上。台下建观戏平台，宽二十五米，长二十米，有石砌台沿，高出地面零点七米，可容纳近千名观众在平台上看戏。戏台的演出活动历代沿续，至令仍久盛不衰。每年正月十五、五月十三等日，当地和毗邻山西省大秧歌、晋剧等剧种的班社、剧团在此演出，长城内外数十里地的乡民纷纷赶来观看。(见彩页)

**巴林右旗康熙行宫戏台**　　位于巴林右旗大板镇康熙行宫正殿前，现为旗文物保护单位。康熙行宫“建于康熙五十年(1711)，以备康熙探亲、巡幸塞北之用”(见《巴林右旗文史资料》第一辑)。据巴林右旗公安局原治安股股长钱达木尼回忆：“1949年我初到右旗工作时，康熙行宫戏台上仍有民间戏剧演出活动，我们还在戏台周围维持过秩序。当时，上年纪的人常说，自建起了行宫，里面常有演出活动。”又据《巴林王公世系一览表》(蒙古文)记述，自雍正八年(1730)始，当地每年都要举办“六月悠悠热鲁庙会”，庙会上有来自王府的演员进行演出活动。行宫戏台坐北向南，有台无顶，呈倒“凸”形，后半部为主台，前半部为上下场辅台。主台长十二点四米，宽六点六米。戏台原高零点八米，共七级石阶，后因历年泥沙淤塞，石阶大多埋入地下，现高零点三米。副台东、西、南三面有台阶上下戏台。台面上原铺青色方砖，因历代磨损和风雨剥蚀，损毁严重，二十世纪八十年代修葺时更换红色条砖。台沿有巨石条铺砌，今保存完好。副台正面台阶为皇帝及王府权贵进出之处。演员等均从左右两边上下场。戏台东西两侧古树参天。行宫正殿、东西厢房和南部影壁(今已拆除)相接，形成一处开阔的观演区。王府内亲外戚等，或在正殿或在影壁墙前观看演出，其余观众，两侧聚观。在行宫戏台演出过昆腔、弋阳腔、梆子戏、京剧，也有仪式剧和其他民间说唱艺术的演出活动。

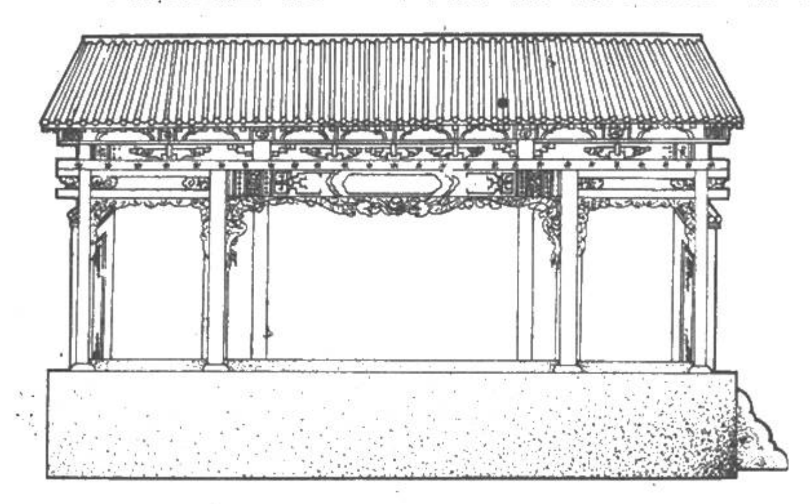
**吉祥寺戏楼**　　位于奈曼旗义隆永乡小东沟村西梁岗。王家騄在《吉祥寺》一文中记述：“清乾隆六年迁民戍边”，“公推村中颇孚众望的居民庞德聚资监修”娘娘庙(后称吉祥寺)。(见《哲里木文史资料》第二集)据此文和采访当地村民推算，戏楼始建年代为清乾隆年间。戏楼位于吉祥寺山门南，坐南向北，是一座四梁八柱二层建筑(见复原图)。顶部有歇山式装饰小阁楼，正中悬“高唱入云”匾额，上下场门挂“出将”、“入相”小匾。其建筑风格与吉祥寺浑然一体。戏楼台面通宽七米，台口高二点五米，进深六点五米。每年逢吉祥寺庙会期间，台上演出接连不断。二十世纪四十年代后期，吉祥寺及戏楼渐被废弃，1950年后被当地农民拆毁。



**广宗寺戏台**　仪式剧演出场所。位于阿拉善盟贺兰山巴彦笋布日山峰西北一侧的山沟内。据《阿拉善文史资料》记载，始建于清乾隆二十一年(1756)。戏台依山势修筑，长五米，宽四米，呈长方形。台基高零点九米，用不规则石料砌成。戏台后有地沟式后台，沟深约一点八米，宽约一点五米，上面铺木板，覆盖篷布后与台面持平。左右两侧有进出后台的阶梯，演员可通过石阶梯进出后场。观演区位于一缓坡地带，平整开阔。观众看戏时需微抬头仰视。演员出入后场似从地而来，又似遁天而去，富有神秘色彩。

每年农历四月十五至五月十五，在广宗寺戏台演出仪式剧《米拉传》，历时一月。辛亥革命之后，《米拉传》演出活动渐止。民国年间改演《米拉・查玛》。民国十年(1921)前后，地沟式后台被平毁，现仅存平台一座。

**丰镇县武庙戏楼**　丰镇县武庙戏楼包括龙王庙、火神庙、关帝庙等三座戏楼，坐落在县城内小东门大寺院。据现存光绪七年(1881)编撰的《丰镇县志书・重修关帝庙碑记》所载“关帝庙自乾隆八年缮完”，“正殿、廊房、戏楼、围墙靡不焕然一新”等多处记述，可确定龙王庙、火神庙、关帝庙等均系清乾隆年间陆续修建。到清乾隆六十年(1795)已形成东西长约一百四十米，南北宽约一百米的建筑群，三座戏楼分别与龙王庙、火神庙、关帝庙相对。走近武庙，便可看到矗立于武庙戏楼前的铁铸盘龙旗杆。旗杆高约九米，锻铁打造，上盘一对乌龙，鳞甲斑斑，神态逼真。三座戏楼的建筑形制和规模大体相等，戏楼为硬山式，砖木结构。台基用巨石条砌成，高零点九米，因泥沙淤积，部分台基埋入地下。台面至房檐下横梁处二点三五米，台面通宽七点二米，进深六点三米。清中叶至民国年间，每年逢农历正月十五、四月初八、五月十三等民间节日，三座戏楼均有大规模的戏剧演出活动。据当地人称，加上社行戏、祭神戏等每年演出场次在一百八十场以上，有时甚至三座戏楼同时开台唱戏。来自县城内外的梆子，道情、耍孩儿、大秧歌、



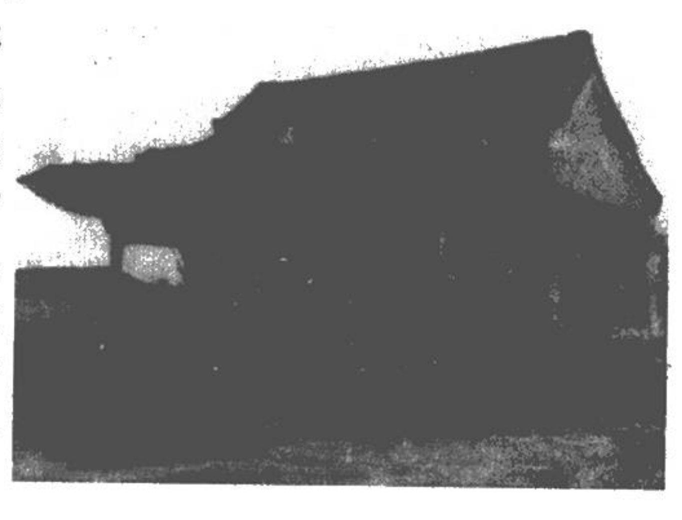
关帝庙
龙王庙
火神庙
戏台
戏台
戏台

二人台等班社的演出接连不断。民国二十六年(1937)日军入侵丰镇后,火神庙、关帝庙戏楼相继被毁,唯龙王庙戏楼至今幸存,现被县皮毛厂占做仓库。

**山西会馆水镜台**　山西会馆位于多伦县城内。据山西会馆水镜台碑载,始建于清乾隆十年(1745)。道光年间和民国二年至三年(1913—1914)曾做两次较大修缮。山西会馆内建大小戏楼两座,砖木结构。大戏楼又称水镜台,戏台飞檐两端挂水晶石镜两块,水晶石镜在抗日战争胜利前夕落入苏联红军之手,后下落不明。台口为两根明柱。上方横梁上高悬匾额书"水镜台"三个金字(已毁)。戏楼呈"凸"形,表演区通面宽九点一五米,进深十一点三五米。前部为卷棚式,后部为硬山式,屋顶覆琉璃瓦,前部歇山式前檐下有四朵斗拱。两角露明柱与横梁相交处呈十字型,两外侧为精美的木雕兽头。戏台为伸出式,观众可三面观戏。台基用五层白色花岗岩条石砌成,高二点三一米,靠近台面的石条用铁锔相连,异常坚固。建筑总高度(地面到脊顶)约九点五米。总面积为一百七十平方米,有大小梁架十九副,明柱、暗柱二十四根。全部梁架、明柱、斗拱均绘油饰彩画,今大部分已褪色或脱落。台面方砖铺地。位于会馆二过殿和三过殿之间的小戏楼建筑形式同水镜台,但规模较小,其建筑面积约为大戏楼的三分之一,是会首富豪及其家眷专用的娱乐场所。小戏楼两边回廊内的彩画、木雕今仍可辨。大小戏楼后台粉墙上有许多题记,记载着清代以来各类班社在水镜台的演出情况,其中一条是:"西口归化莲□张玉玺在此一乐也",对研究北路梆子在内蒙古的流布很有参考价值。水镜台曾经历代战乱,但主体建筑今仍保存完好。现为多伦县皮毛社仓库。

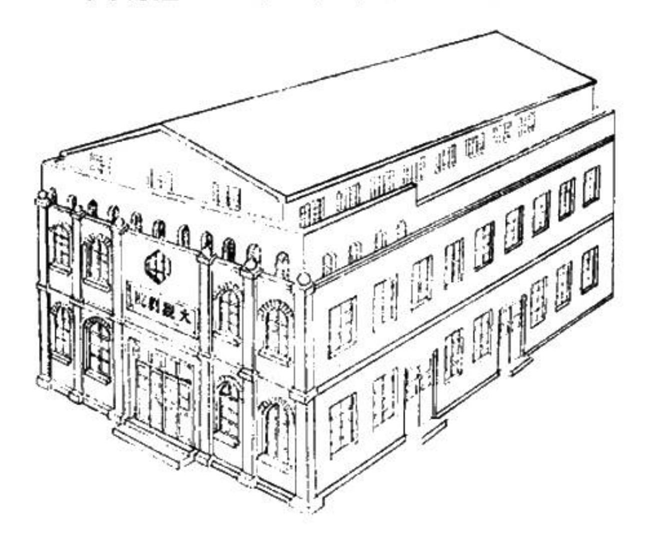


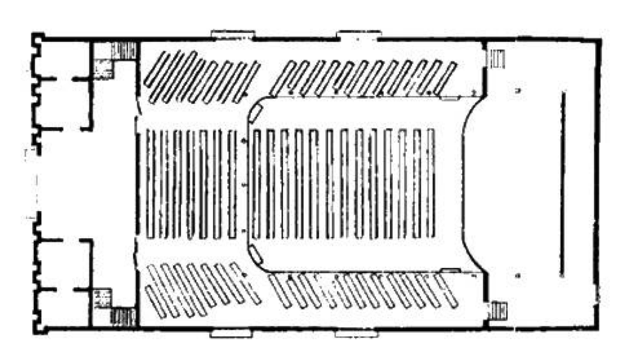
**甲兰板戏台**　位于呼和浩特市郊区罗家营乡甲兰板村。戏台建在该村龙王庙正南约三十米处。龙王庙正殿大梁题有"大清乾隆十九年四月十九日扶梁"字样。戏台大梁上也有同样梁题,历经风雨剥蚀,大多数字迹漫漶不清,唯"大□□隆"字样尚可辨认。可确定戏台同为清乾隆早期建筑。戏台与龙王庙建筑形制相同,坐南向北,正对龙王庙。建筑的前部为歇山式,后部为硬山式,土木结构。墙体砖柱坯心,俗称"穿靴戴帽"。台口有四根檐



柱，把台面宽分为三间；台中有四根通柱，把台深分为前后两进。台基高一点二五米，屋檐下横梁至台面高二点四五米，长八米，总进深六点一米。后台面积二十六平方米，前后台中间为木制隔扇，后墙有两个圆形窗。台面方砖铺地。台口明柱上残存挂幔帐的铁钩和挂板壁的暗槽等。戏台东侧有便门连接耳台，耳台已毁，尚存残迹。戏台内题壁甚多，记载了清嘉庆、道光、同治、光绪和民国年间各地戏曲班社的演出活动。

**大观园**　原址位于呼和浩特市小东街和三贤庙巷丁字路口。据荣祥在《呼和浩特市沿革纪要》一文记载，始建于清乾隆年间。原系土默特部蒙古阿拉坦汗后裔喇嘛扎布在府邸临街处修的大戏馆子，专为归化城六大衙门和八旗驻军协领及土默特旗参领等要人谯集看戏，普通商民不得涉足。时称嘉乐会馆。清光绪三年(1877)山西忻口人王禄承租下嘉乐会馆，并将自己于同治初年创建的大戏馆子搬迁至此，改称宴美园，大门口悬挂木制黑漆金字楹联："此是宴美，原名嘉乐馆"。民国元年(1912)宴美园由饭座改为茶座，楼上楼下可容近千人看戏。(见剧场平面图)民国五年改为大观茶园，市民俗称大观园，自此不再组班演戏，而是自养文武场面及底包演员，从外地邀角露演。民国十六年王泰和在归绥商界的协助下翻建大观园，建成当时内蒙古西部规模最大的"大观剧院"(见复原图)，诸多名角、名班纷至沓来。以后几经沧桑，于1971年因属危险建筑拆除。





大观园为砖木结构。清末至民国年间，北路梆子、中路梆子、河北梆子及京剧等众多戏班均在此献艺。名角千二红、八百黑、水上漂等先后登台演出。中华人民共和国成立后为呼和浩特市晋剧团专用剧场，也接待外地戏曲团体演出。

**土默特左旗陶思浩戏楼**　位于土默特左旗陶思浩村。戏楼原有碑记，"文化大革命"时将石碑移至村西河沿做石桥，历经磨损，其字迹已无法辨认。据当地村民乔布广、朱大田、薛三娃等人回忆，石碑上刻有戏楼始建于清乾隆五十年前后的文字，后于民国十四年(1925)依原貌翻建。戏楼坐南向北，土木结构，为单檐卷棚式，分前、后台两部分。前台台口有明柱，中间有通柱，青瓦露盖顶。台面通宽七点五米，台口高三米，进深七点五米，为

表演区。台面高出地面两米，戏楼后面建一处山门，与楼底贯通，可供人通行。前台横梁正中悬挂"遏云楼"木制牌匾。戏楼后台题壁甚多。早年题壁字迹已难以辨认，但清末民初以后不少戏班的活动踪迹尚可觅到，如民乐班、刘俊秀班、长胜班、德胜班、顺三班等。中华人民共和国成立后，萨拉齐县晋剧团曾在此演出过《大团圆》、《如意图》、《美人图》等剧目。

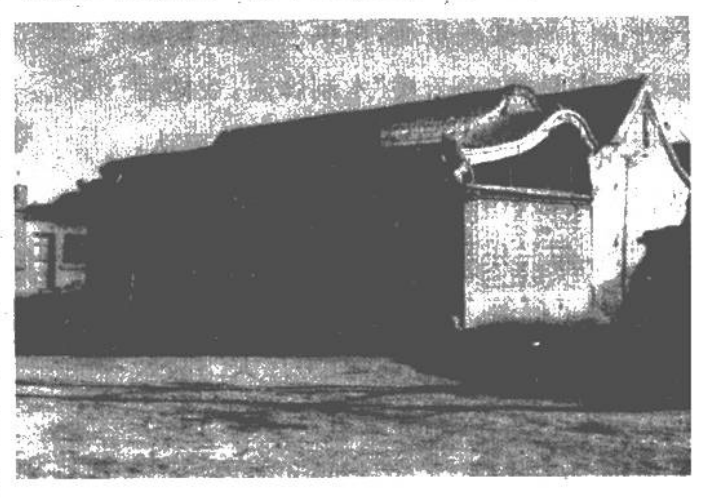


**坝口子戏楼**　位于呼和浩特市郊区坝口子村。根据村民论辈推算，始建于乾隆五十四年(1789)前后。清嘉庆年间和民国二十四年(1935)曾两次修葺。戏台坐南向北，砖木结构，前部为卷棚式，后部为硬山式。台脊两角处饰以砖雕龙头，青瓦盖顶，戏台建筑高度约七米。戏台左右两侧有耳墙、耳墙与前台呈三十度角，高二点六米。耳墙面有青砖拼砌的菱形图案，独具一格。戏楼有通柱八根，梁架两副。台口有四根明柱，柱间相隔两米。台口高二点五米。台宽七点五米，前台深度四点三米。后台面积二十五平方米。前后台之间的木制隔扇大部分已毁，现仅存残迹。前台东西两侧内壁上各绘一幅天女散花图。台上有木制彩绘牌匾一块(已毁)。戏楼面对大青山，观演区四周古木环抱，遮天蔽日，在烈日炎炎的伏天，观众可在绿荫下看戏。清末至民国年间，这里一直是"外台子戏"的演出场所，城内村里观众常年不断。"文化大革命"期间，戏楼一度被社办工厂占作车间，现正逐步修复。



**同和园**　位于呼和浩特市大西街。曾名公庆戏园。荣祥《呼和浩特市沿革纪要》一文载，始建于清乾隆年间。土木结构。光绪二十七年(1901)后，公庆戏园因舞台年久失修，关闭停演。之后，归化城商人陈旭(陈二挠)将公庆戏园买下，重加修葺，易名同和园，建成一个设有酒座饭局的戏园，时称戏酒馆子。戏酒馆子集黄酒酿制、销售、餐具租赁和戏曲演出为一体，观众可边吃饭边看戏。辛亥革命后，同和园时演时停。民国元年(1912)同和园再次改建，撤掉饭桌，由戏酒馆子改为茶园，成为单一的营业性戏曲演出场所。日伪时期，同和园成为放赌的"俱乐部"。1950年更名为同乐剧场，观演厅内设置长条凳。1962年后因属危房拆除。最早在同和园演出的是徽班，后来主要是北路梆子和中路梆子班社、剧团。

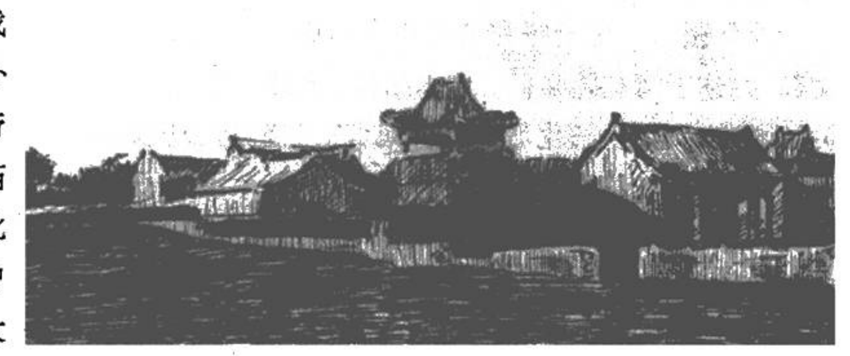
**土默特左旗哈素大庙戏台** 位于哈素乡哈素村。据当地村民鲁继光、陈根仓回忆，该戏台原有碑记，记载着建于清乾隆年间，依大庙修建戏台一事。民国十四年(1925)重建前台，1974年维修并复制部分彩绘。戏台坐南向北，砖木结构。前台为单檐双卷棚，后台为硬山式。台口有明柱及地，中间有通柱支撑，土顶。台口高四米，进深九米，台面通宽十三米，为表演区。戏台内题壁记载着民国年间三盛班、茂盛班等班社在此演出的情况。



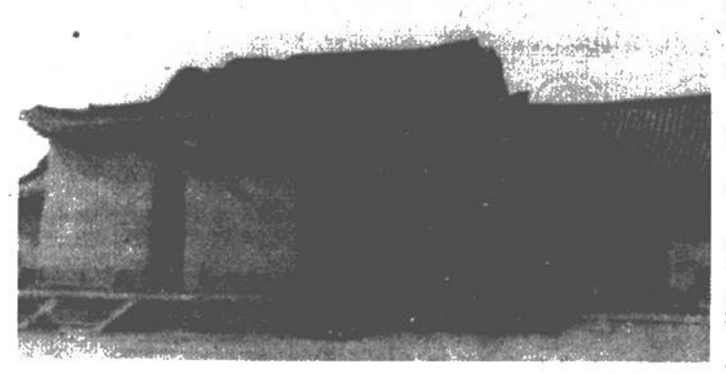
**兴和县店子村乐楼** 位于兴和县店子乡店子村。确切建筑年代无考，据当地村民按辈推算，以及乐楼所用砖瓦材料，应属清代乾隆年间建筑。乐楼砖木结构，坐北向南，楼体高四米。舞台距地面一点五米，台面宽七米，进深三点八米，台口呈镜框式，楼顶四角飞檐，每檐吊一铜铃，风吹铃响。楼体雕梁画栋。台口两端有明柱，上面的雕刻和彩绘因年久风蚀，表层局部脱落。早期的演出活动无文字记载。据本村老人讲述，清末以来，凡四月二十八赶庙会，必有山西梆子班社在此演出。中华人民共和国成立前夕，晋剧艺人于金红曾多次至此献艺。1949年后渐被废置，现仅存空台一座。



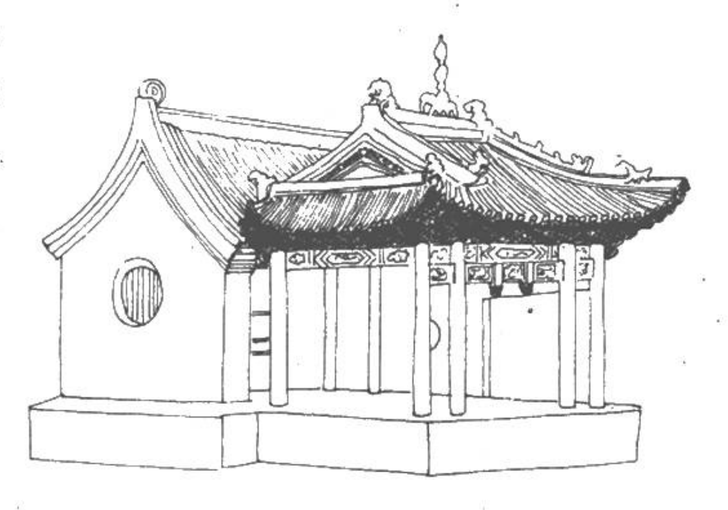
**海拉尔关帝庙戏台** 位于海拉尔旧城北门外高埠上(现为东交界大庙址)。清嘉庆元年(1796)年，晋籍商贾集资修建关帝庙时同建此戏台。戏台飞檐筒瓦，内坯外砖，古朴威严。戏台位于关帝庙对面，每年逢五月十三庙会时，流散艺人和票友到此演戏。评剧名角喜彩莲等曾在此演出过。戏台于“文化大革命”中被毁。



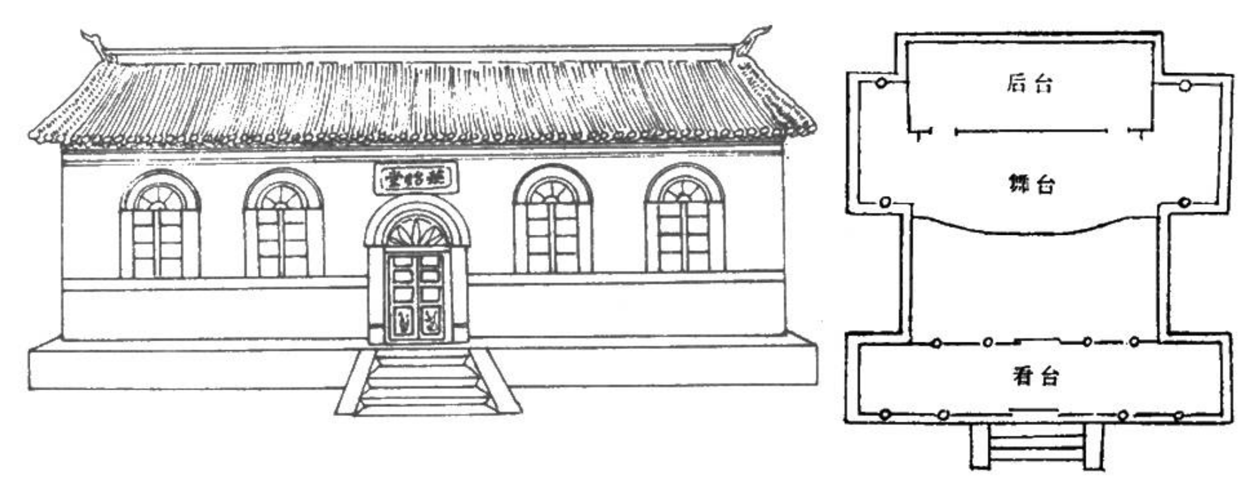
**凉城县天成戏楼**　位于凉城县天城乡老爷庙前。现为天城粮站仓库。据现存的老爷庙碑载，戏楼始建于清嘉庆七年(1802)。砖木结构，前为卷棚歇山顶式，后为硬山式。整个建筑由前台、后台和东西厢房、耳房组成，呈凸形。戏台为伸出式。台口有四根檐柱托起横梁，前台左右两侧及前后台之间共有十二根明柱对称分布，并把戏台分割为前台和后台两部分。台基高一点一米(因多年泥沙淤积，部分台基已埋入地下)。屋檐下横梁至台面高二点四米，台面通宽八米，进深六点五米。后台面积近八十平方米，墙绘彩画，画面内容多为古代戏曲人物。“文化大革命”期间画面遭受破坏，残存部分也用白灰涂盖，经用清水洗刷后，人物画面仍清晰可辨。戏台台沿处分布着十四根方形小石柱，石柱间衔十二块石板，形成环形围栏。石基高零点三米，上刻奔鹿回首、莲花牡丹等装饰性图案。台口处正中下方有四级台阶，连接台下。观众区平整而开阔。天成镇历来是山西、陕西等省的移民越过长城“走西口”的必经之地，逢正月十五、五月十三等民间节日，当地与邻省的梆子、道情、二人台等班社均在此演出。



**喀喇沁旗王府花园戏楼**　位于喀喇沁旗王府花园内(今喀喇沁旗王爷府镇中学北墙外)。据王府内仆后代阎桂芳回忆和喀喇沁王府历史资料佐证(《喀喇沁文史资料》第一集)，推算出该戏楼始建年代早于清道光二十四年(1844)，为喀喇沁第十一代王爷旺都特那木济勒的前人所建。戏楼坐北朝南，背靠长满苍松翠柏的青山，面临宏大壮观的王府。整个建筑为砖木结构，青瓦覆顶，斗拱檐。戏楼台面通宽九米，台口高三米，进深七点五米。舞台前有环形绿树丛围墙，对面观演区可容纳观众数千人，王府内外的观众都可以在此看戏。二十世纪五十年代初期王府花园戏楼被拆毁。

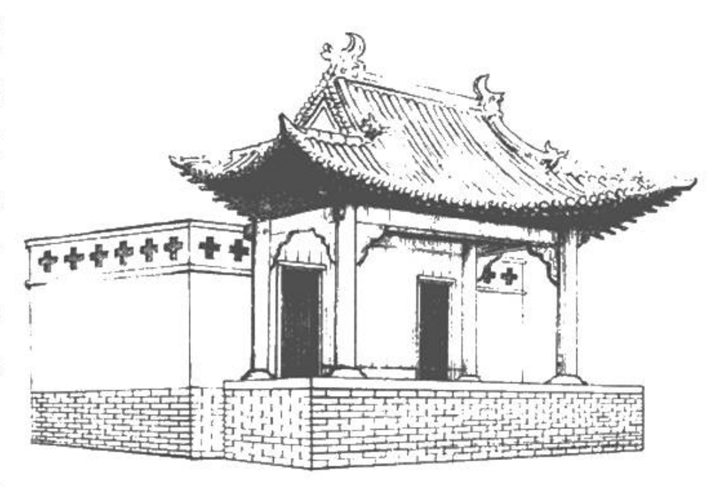


**燕贻堂**　原址座落在喀喇沁旗王府院内东侧东大仓后院(今喀喇沁旗王爷府镇中学院内)。据王府内仆后代阎桂芳估算，始建年代稍晚于清道光二十四年(1844)(《喀喇沁文史资料》第一辑)，由喀喇沁第十一代王爷旺都特那木济勒出资修建，是专供王爷及其亲



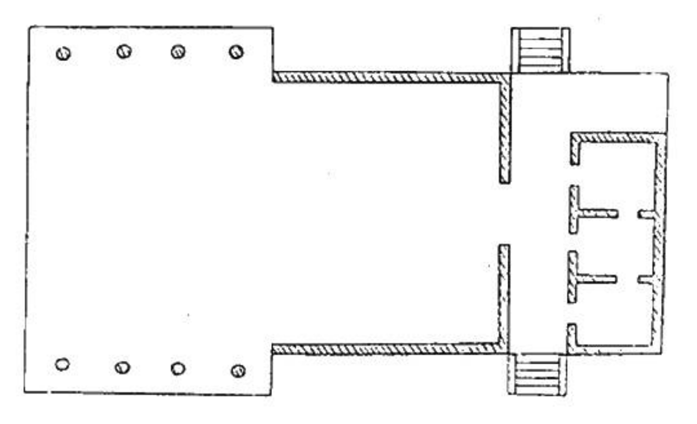

属看戏的场所。燕贻堂为砖木结构，建筑面积为七间（见复原图），跨度为二十米，雕梁画栋，宏伟豪华。天棚由七十厘米见方的红色木板拼成，木板上书有一百多个写法各异的“寿”字。“寿”字四周衬以蝙蝠图案。戏台距地面零点七米，台面通宽六点五米，台口高二点四米，进深七米。前檐彩绘草龙草凤图案，正中悬一块长方匾，上书“燕贻堂”三个金字。台上挂有彩色幕布，两侧入口处分别书“出将”、“入相”。舞台对面十至十五米处建有观戏楼（看台），看台距地面约一点六米（见平面图），观戏楼前檐绘有各种图案，前面设有红色木栏杆，台上锦帘隔扇齐全。中华人民共和国成立后王府改建为中学，残破的戏楼于五十年代末期盖学生宿舍时拆除。

**阿拉善王府戏楼**　座落在阿拉善左旗王府大院内靠东边一侧。据原阿拉善王府公主后裔达倩芬回忆材料推算，始建年代约为清咸丰元年（1851），戏楼占地面积近四百平方米。砖木结构，坐东向西。舞台向外伸出，呈凸形（见复原图）。台基高零点八米，用青石条砌制，台下埋大缸，台面铺木板。台口宽七米，高二点五米。台面进深约六点五米。前后台之间是木制隔扇，左右两侧为上下场门。后台狭长，有便门直通庭院。四根朱色明柱分布在舞台两侧，托起台顶。戏楼高约六米，后台三面砖墙分上下两层布窗，外观看似一座二层小楼。戏台用料考究，雕梁画栋，宽敞明亮。台前空地为观演区，地面平整，铺青色方砖，可容纳观众数百人。戏楼对面为一栋卷棚式平房，青砖石柱，宽窗低墙，福晋、格格、阿格等在房内观戏。戏楼主要供王府戏班演出和王公贵族等从事自娱活动。戏楼于1967至1968年毁于“文化大革命”中。



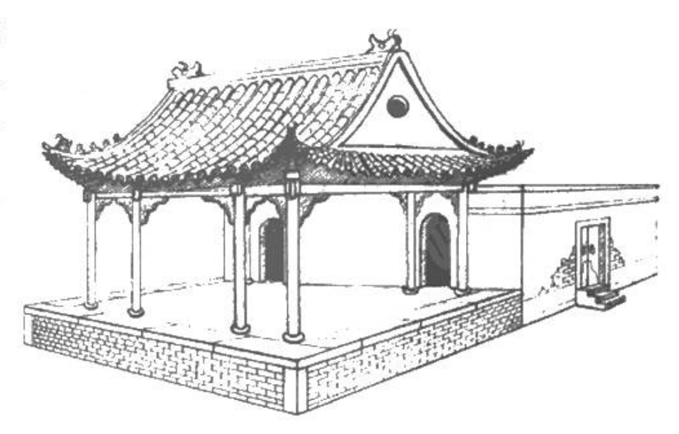
**下洼大佛寺戏楼**　位于敖汉旗下洼镇，始建于清同治十一年（1872），为下洼镇首富





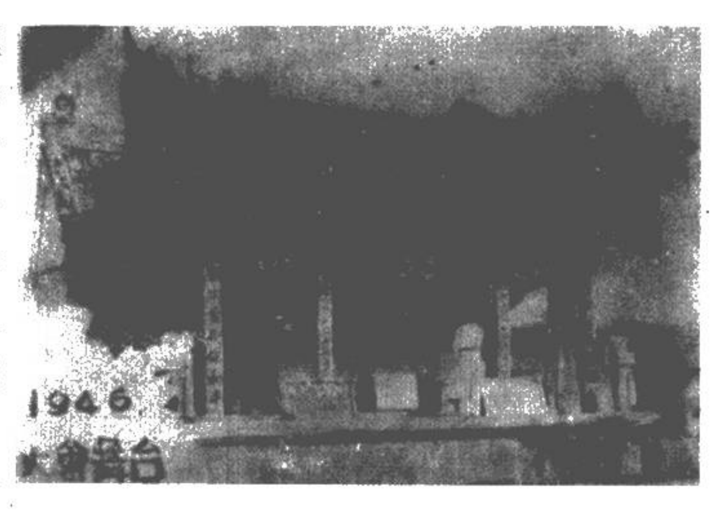
王家所建。戏楼为砖木结构(见复原图),坐北朝南,建筑面积近二百平方米,分前楼,后台和供艺人们休息、喝茶的戏房三部分。整个建筑石砌基座,前后连接,浑然一体(见平面图)。前楼高约六米,单檐飞角歇山式楼顶。房脊两端各塑有龙头,角上悬有铜铃。后台与戏房之间有一段空地,两侧各有台阶供艺人们上下通行。左右两侧各由合抱粗的四根石柱支撑,柱头采用如意斗拱,纵横交错,雕梁画栋,涂彩描金。台面通宽七点五米,台口高二点六米,进深七米。台口左右两根石柱上镌刻楷书对联:"藉史事以演忠奸可劝可惩啻啻千秋宝鉴,按诗章而谐律吕宜风宜雅真成一代之音"。前后台之间为传统的木制雕镂隔扇,古香古色。正中上方悬长方匾额,石蓝底色之上,斗大鎏金楷书:"歌管楼台"。左右上下场门有小横额,分书"出将"、"入相"。后台两侧为砖墙,内壁嵌磨光石面,为戏班书写题壁用。后墙正中有神龛设唐明皇(玄宗)李隆基牌位,每逢演出时供奉。楼前为人造斜坡广场,可容数千人以至上万人看戏。"文化大革命"中被拆毁,现为民宅基地,遗迹已荡然无存。

**五原县四大股庙戏楼**　原址在五原县城南五公里处,始建于清同治十一年(1872)年。时,当地富绅万泰公、万德元、郭大义、王同春四人集股浚修老郭渠,灌渠修成后建四大股庙,并依庙设戏台,建筑规模很小。清光绪二十年(1894)王同春出资五千缗,在原址重建四大股庙,同时建四大股戏楼。戏楼为砖木结构,坐北朝南。台宽约十五米,深八米,台基距地面一点二米,顶高五米。台前有四根红色明柱,台顶绿瓦覆盖,呈马脊形,顶部四角飞檐。戏楼建工精美,宏伟壮观,每逢农历三月三、四月八等日,赶庙会的乡民云集台下看戏。到此演出的主要是外埠剧团、班社。

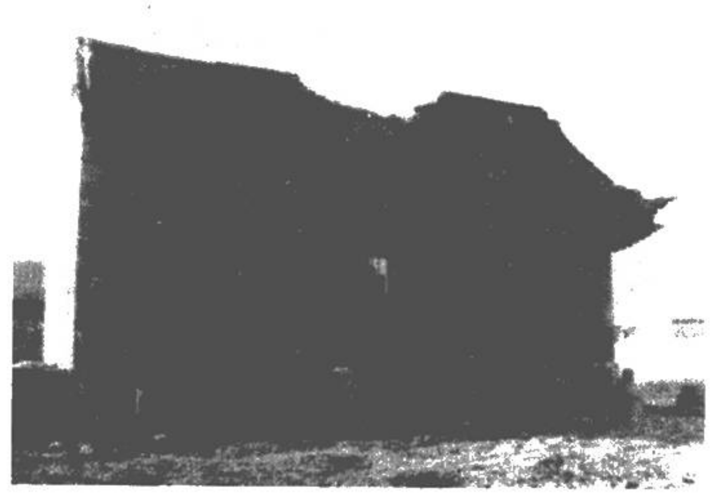


“文化大革命”中戏楼被拆除。

**乌丹彩云楼** 位于翁牛特旗乌丹镇(今人民武装部后院)。砖木结构,坐南朝北,与关帝庙相对。戏楼和其它建筑物构成中轴对称建筑群。台口正中悬挂金字蓝地木匾,上书:“彩云楼”三个大字,系本旗晚清秀才王文藻的墨迹,据此戏楼的始建年代应为清光绪年间(一说为清乾隆年间)。戏楼建筑形制前部为歇山式,后部为硬山式,斗拱飞檐,滚龙屋脊,兽头瓦当,叶脉纹滴水。台口处有四根红色明柱,前台飞檐下风铃高悬。前后台之间有木制隔扇,扇面两边是上下场门,分别写着“出将”、“入相”字样。隔扇上有行草条屏八幅,所书内容系古文《竹楼记》,笔力遒劲,也出自王文藻之手。彩云楼台基高一点八米,用石料砌成。台面通宽十点五米,台口高二点八米,进深十米,为表演区。清末民初在彩云楼演出的有靳沛亭(武生)、华碧兰(刀马旦)、董景芳(老生)、郭云秀(花脸)等梆子京剧演员。抗日战争胜利后,乌丹镇成为解放区,乌丹儿童剧团、乌丹街道群众业余剧团等曾在此演出《拥军家庭》、《土地还家》、《农会为人民》、《小青结婚》、《钢铁战士》等新编剧目。逢重大节日,楼前广场常举行大型庆祝集会。1956 年因市镇扩建,彩云楼被拆除。

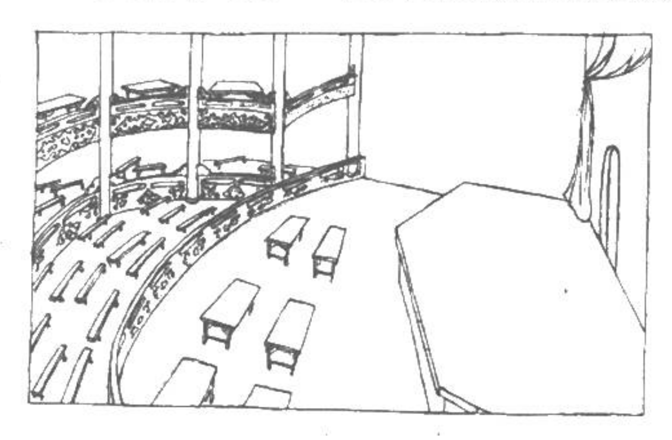



**白塔戏台** 位于呼和浩特市郊区太平庄乡白塔村,因邻近辽代白塔而得名。砖木结构,坐南朝北,为本地僧人化缘布施聚资修建。后台题壁有“光绪二十一年九月十三日山陕梆子义胜和班打台开光”的记载,据此可确定为清末建筑。戏台前部为抱厦式,后部为硬山式,戏台上方双层圆木重叠与立柱交合,梁架连为整体。台左右两侧饰木雕龙头。台顶至地面约八米,盖筒瓦。戏台有梁架四副,明柱十根。表演区通面宽七点五米,进深六米。台口伸出呈凸形,高二点五米。后台面积十一点二平方米。前后台之间用砖壁和木隔扇分开,戏台正面左右两侧有半圆形耳窗。台基高一米,上部用长方形青石条砌面,下部用卵石铺底,观戏区平坦、开阔,由北向南依地形倾斜。戏台有许多题壁,记载了清末和民国年间一些戏曲班社在此的演出活动。二十世纪五十年代后期戏台渐废,现主



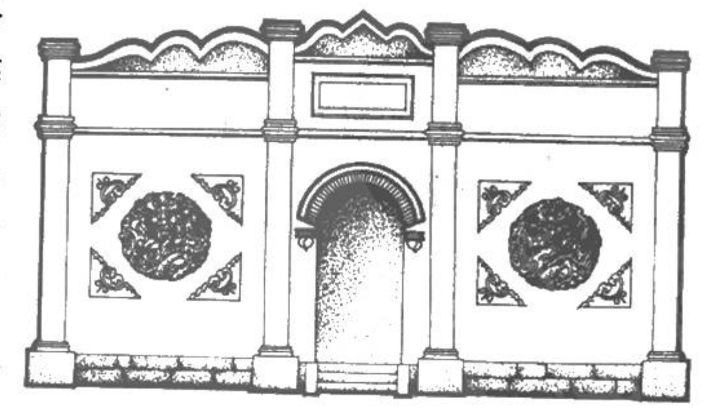
体建筑尚存。

**通辽南北戏楼**　　位于通辽市原南北市场，相对而建。据当地老艺人回忆，民国七年(1918)由当地名绅马庆武、刘鞠正出资修建，南北戏楼建筑式样相似，均为坐南朝北，二层中式青瓦砖木结构。一楼青砖底座，二楼有木制花格窗，占地面积都在七间以上，可容观众四百余人。戏楼南端建有半人高的木制戏台，台宽七至八米，深三米，有上下场门通向后台。一楼观众席由半圆形明柱围栏分隔成雅座、池座和两廊三部分。雅座设九张茶桌，池座为长条板凳。一楼北部为门厅，内设茶水、鲜货床子。二楼为包厢。经营南北戏楼的业主更迭频繁。民国八年至民国二十八年间，在南北戏楼演出的有京剧演员盖宝庆、许占元、筱月樵、李月秋、筱金坠、降文卿、刘思普，河北梆子演员王少岩、张学舫，还有集京、评、梆为一身的女伶李云霞、筱麟童、小达子等。“九一八”事变后，南北戏楼经营日渐衰落。南戏楼于民国二十七年拆除。北戏楼曾更名为俊昌大舞台，于民国二十九年毁于大火。



**桥西席片园子**　　座落在集宁市西马王社市场(今市三中校址)，始建于民国八年(1919)。民国二十五年前后，张福连戏班与集宁商务会合力将席片园子改建成固定的大棚戏园，这也是集宁首家戏园。席片戏园木架席顶，土筑舞台。舞台高约一米，宽约九米。观众厅为席棚式，可容纳观众七百余人。观众席地而坐。戏园演出分日场和夜场。夜场演出时，较大的班社在戏园高悬汽灯三盏(舞台上两盏，入口处一盏)。较小的班社则在舞台上吊几只大碗油灯。民国十四年前，演出评剧、京剧、河北梆子等，年之后以上演山西梆子为主。民国二十三年新华楼建成后，遂被废弃并拆除。

**丰镇文庙戏院**　　位于丰镇县县城文庙前街。据当地老艺人回忆，始建于民国八年(1919)。戏院正面为西式结构，青石条基础。正门左右两侧墙壁中部为中国传统的装饰性砖雕图案。砖砌舞台，台面通宽九米，进深七米，台口高六点五米。观众席分楼上楼下。楼上设左右包厢，厢内设三排阶梯式木椅，每厢可容纳三十人。楼下设长条凳、可坐七百余人。舞台对面楼上设军警“弹压席”。正门左右设配房，为售票处。入正门后为前厅，前厅有三处入口通楼下池座。戏院以演北路梆子



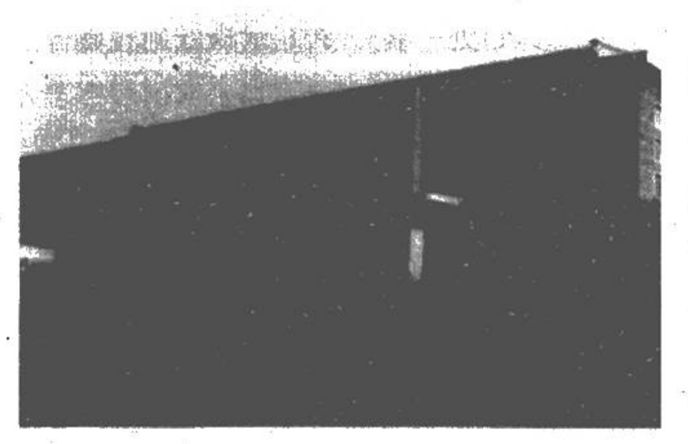
和中路梆子为主，亦有评剧演出。中华人民共和国成立前常有连台本戏演出，如《封神榜》等，一演即月余。1956 年因年久失修被拆毁。

**开明大戏院** 原址位于包头市平康里东口（今东河区新兴大街粮站处）。始建于民国十二年（1923）。建筑式样仿北平开明大戏院，土木结构，建筑质量极差，房顶常常漏雨。舞台为伸出式，池内正面为散座，两廊设包厢。座位用长条木板钉起，可容纳观众千余人。曾在此演出的有京剧、评剧班社。民国十八年因建筑毁坏严重被迫关闭，后拆除。

**魁华舞台** 位于包头市平康里中段路南（今东河区新兴大街）。民国十四年（1925）由河北梆子艺人李永胜、李永泰兄弟募资修建。坐北朝南，土木结构，设备简陋。舞台为伸出式，砖砌台沿，中间铺木板，适合演出武戏。可容观众四百余人，正池前为包厢，后为散座，东西厢为女席。在此演出的有京剧、评剧、河北梆子和山西梆子等剧种。民国二十四年拆除，在原址基础上重建西北影剧社。

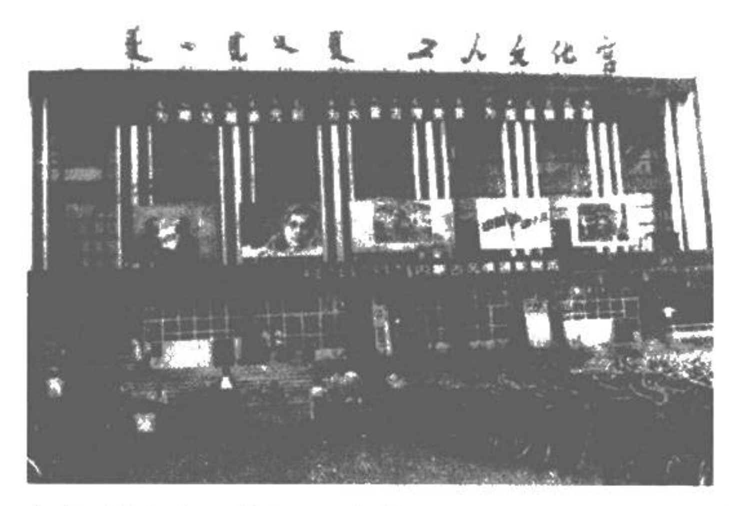
**集宁新华楼** 位于集宁市桥东二马路（今春华饭庄址），原称桥东剧院。建于民国二十三年（1934），由集宁县县长杨道一发起，商会、商界人士及艺人集股筹资修建。建筑形制仿丰镇大戏院。民国二十八年张福连戏班由桥西席片戏园迁此后，更名为新华楼，并加以修缮，楼上增设包厢。坐北朝南，砖木结构。舞台为镜框式，台口高七米，宽十米，观众席分楼上楼下。楼上有楼座和廊座，楼下池座设长条凳。园内可容观众千余人。京剧、评剧和山西梆子班社均在此演出。民国三十五年，郭兰英曾随解放军战斗剧社在此演出过山西梆子《哭殿》。1958 年拆除。

**五原县人民剧场** 位于五原县城隆兴长镇南大街路东。据剧场档案资料记载，民国二十三年（1934）由阎锡山部所属的屯垦办事处初建。土木结构，坐东面西，总建筑面积为六百平方米，无舞台，时称中山堂。民国二十九年日军侵入五原，中山堂被焚毁。民国三十年傅作义部光复五原县城后，在原址重建中山堂，增设简易舞台，无固定座席。1949 年移交县民众教育局后，增设文化体育设施。1953 年县人民政府投资翻修，之后更名为五原县人民剧场。土木结构，砖砌墙基，剧场顶部为人字形，台面宽十二米，进深八米，台基中间部分采用空心结构，上面铺木板。台两侧设化妆室。观众厅置长条木椅三十排，共计二百八十五条，总座席九百六十位。剧场外建演员宿舍、厨房等辅助设施。二十世纪四十年代，这里主要是阳春社、国光剧社等随军剧团的演出场所，五原群众晋剧团也常在此演出。1949 年后，巴盟晋剧团、陕坝红星晋剧团、呼市民间歌剧



团、陕西延安青年秦剧团等在此演出过。1979 年 8 月，剧场因受地震破坏墙体开裂，停止使用。

**工人文化宫**　座落在呼和浩特市中山西路。始建于民国二十三年(1934)，原是傅作义为抗日雪耻所建的“九一八”纪念堂，后改称中山堂。民国三十四年遭日军飞机轰炸后，仅剩断壁残垣。1950 年，归绥市工人义务劳动，在原址建起一处露天剧场。1951 年市政府投资重建剧场，命名为工人文化宫。文化宫为砖混结构，坐北朝南。前楼为三层，包括前厅、观众休息厅，迴廊、办公室和放映机机房等，面积共计一千二百平方米，舞台台口高七米，宽十四米，进深十三米。前台设乐池，后台设化妆室等。楼上楼下共有座席一千五百三十六位。是呼和浩特市的主要戏剧演出场所，呼和浩特市及外地演出团体经常在此演出。




**西北剧影社**　位于包头市平康里中段路南(今东河区新兴大街)。民国二十四年(1935)，河北梆子艺人李永胜、李永泰兄弟筹资在魁华舞台旧址重建。剧场坐南朝北，砖木结构。圆形台顶上铺铁皮，并浇灌沥青防雨。正面有三个大门，两根水磨石圆柱。舞台面积约二百平方米。包括两侧文武场小楼，上下台。镜框式舞台，台口高六米，台面宽十二米，进深八米，还建有化妆室、服装室、演员宿舍等。观众厅面积约四百平方米，池座为长背靠椅，东西两侧为长条凳，前排中间为包厢。二楼三面散座。座席总数约一千位。剧场落成后，首场演出的是盖连仲的京剧班，之后，山西梆子名伶张玉玺、李子健、王玉山，评剧名伶喜彩莲等先后在此演出。民国三十七年底，贺龙率部攻克包头，曾与柯仲平等在此观看演出。1956 年剧影社改为公私合营。1973 年因年久失修拆除，原舞台部分改建成为包头市晋剧团排练场。

**杭锦后旗永兴舞台**　位于杭锦后旗陕坝镇小转盘北街(今旗医药公司库房处)。据当地文史资料记载，民国二十五年(1936)由当地名士杨作舟集资修建。舞台有顶，无天花板。抗日战争时期，绥远省政府由归绥迁到陕坝镇后，为当地主要剧场。国民党傅作义部的国光、黄河、唐声等随军剧社及戏剧学校均在此演出过。此外，山西梆子艺人高旺黑、圪瘩红、铃铃红、小月仙、七岁旦等也在此献艺。民国三十一年因年久失修而被废弃。

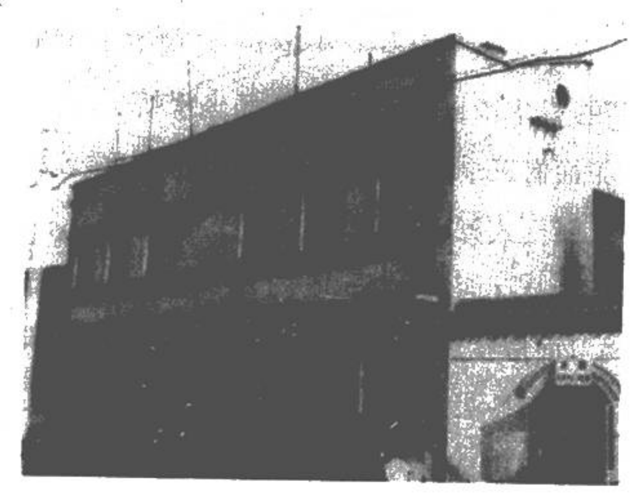
**海拉尔兴安大舞台**　位于海拉尔市城西大街。民国二十六年(1937)由晋籍商人傅显亭出资修建。初为戏园，后改建为电影院。台口高七米，台面宽十一米，进深十四米。戏

园砖木结构，设座席五百五十个。张子云戏班及女伶云笑天等曾在此演出梆子戏。演出的主要剧目有《杜十娘》、《吕布与貂蝉》、《大英杰烈》等。此外，还从外地请来金丽影、孟丽君等演出评剧。剧场因年久失修，现已不使用。

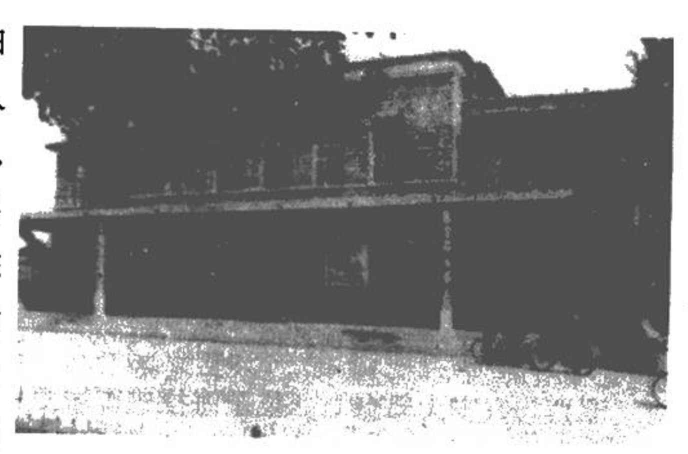


**包头东、西俱乐部** 西俱乐部原址位于财神庙街西口路南(今东河区皮件厂内)，始建于民国二十七年(1938)。东俱乐部原址在东前街路北一个大院内(今解放路十九号，当时称“洋井院”)，建于民国二十八年。东、西俱乐部均在院内搭舞台，舞台用椽檩绑扎而成，两侧围以芦席，后面芦席有空档，以便演员出进后台。场内无天棚遮掩，类似农村露天草台。台上有一道紫色帷幕，为上下场门。观众看戏无固定座席，多拥立台前围观。两个俱乐部场内均可容纳五、六百人。观众随意入场，不收门票。演出以山西梆子为主，二人台艺人也接台演出。东、西俱乐部于民国三十二年先后停办，其建筑改建为民房。

**民众剧场** 座落在呼和浩特市旧城大召(喇嘛寺庙)对面，地处闹市区。原为大召庙产。民国二十八年(1939)后兴建舞台，除演出戏曲外，并放映电影。台口高六点七米，台面通宽十点五米，进深十一米。剧场曾数易其名，1950年称民众剧场。历年来多次修缮，1970年改建为电影院。剧场坐南朝北，土木结构，置简陋长条凳，可容纳观众八百余人，中华人民共和国建国前后，晋剧名艺人王玉山(水上漂)、王治安(凤凰旦)等，以及归绥“七班主”赵殿臣、赵恒、田义等人主持的戏班曾在此演出。

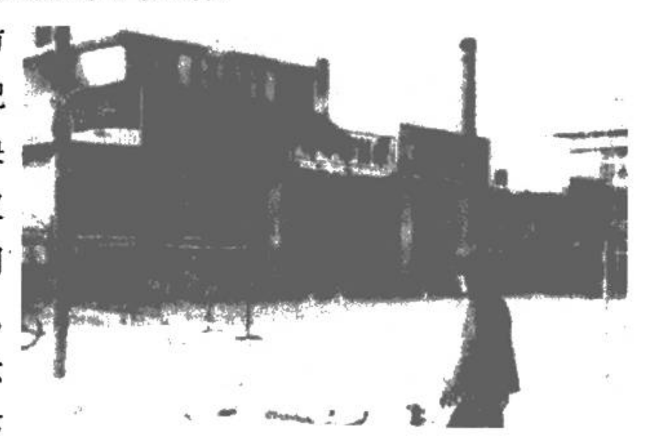


**通辽市影剧院** 位于通辽市向阳大街路北，坐北向南。始建于民国二十八年(1939)，时称“公会堂”，为日式建筑。民国三十五年新四军解放通辽后，易名中华大戏院。1950年后成为通辽剧院(剧团)的专用剧场。后因兼营电影，改称通辽市影剧院，并独立经营。1960年之后，经过三次翻修，剧场大门改建为平台



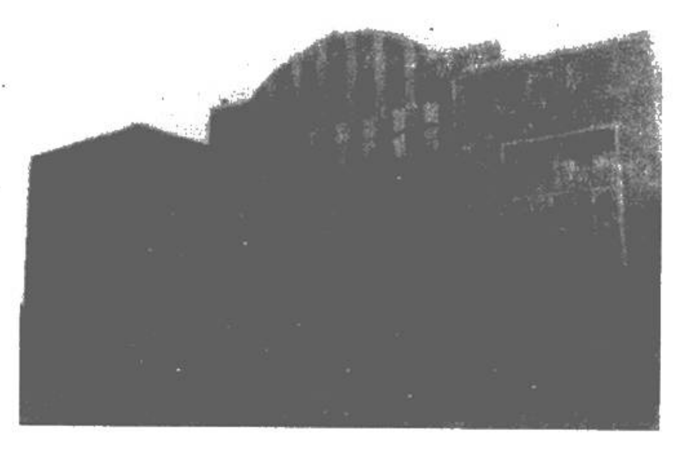
式，增建东西大厅。东厅是二层小楼式建筑，分别为休息厅、营业场所等。舞台为镜框式，台面通宽十二米，台口高七米，进深七点五米。前后台有硬山分隔，后台较小，面积约三十平方米。通过后台左右两侧的弧形门，进入化妆室。化妆室二百六十六平方米，兼做演员休息，放置道具等场地。剧团演出时，均从化妆室大门入场。

**海拉尔河西影剧场**　位于海拉尔市桥头街（今京剧团剧场）。据剧场档案资料记载，始建于民国三十年（1941），时称“满映馆”。砖木结构。民国三十四年毁于战火，仅存残墙断壁。民国三十六年在旧址上建光明大戏院，1949 年交海拉尔市京剧团经营。1971 年至 1977 年多次修缮，改名为海拉尔河西影剧场。舞台宽十米，深度为十七米，高度为十四点一米。有三道幕布。座席约一千个。除海拉尔市京剧团、评剧团常年在此演出外，黑龙江、吉林、沈阳、齐齐哈尔，佳木斯等省、市级戏曲剧团也来此演出。



**察右中旗剧场**　位于察右中旗政府所在地。据当地地方志记述，始建于民国三十年（1941），时称“俱乐部戏园子”。抗日战争胜利后，于民国三十五年改称中山堂。砖木结构。舞台为镜框式，台面宽度七米，进深六米。后台为廊式，化妆室小而简陋。观众厅置长条木排椅，可容纳六百余人。1954 年改为旗政府礼堂，将原北门西台改建成南门北台，为本地戏曲剧团固定演出场所。1972 年旗人民影剧院落成后废弃，现为旗招待所库房。

**包头中山堂**　位于包头市东河区通顺街。据包头市人民电影院档案资料记述，始建于民国三十年（1941）。初为侵华日军征集中国民工所建，时称“大东亚圣战纪念堂”。占地面积约一千三百平方米，建筑面积二千一百六十平方米。以放电影为主，兼演戏剧（主要是日本歌舞伎）。民国三十四年抗日战争胜利后，改称中山纪念堂，简称中山堂。民国三十六年，于是之、李晓兰等在此演出过话剧《重庆二十四小时》。中华人民共和国成立后，本地及外地戏曲剧团经常在此演出。后多次修缮改建，现为专营影院，并易名为人民电影院。剧场为钢筋水泥结构，坐北向南，上下两层，包括前厅、观众厅、东西侧厅、音乐台和舞台等几个部分。舞台为镜框式，台口高八米，台面通宽十米，进深七米，舞台面积约一百平方米。池内座席四百五十个，均为折叠式皮椅。观众厅东侧建音乐台，台长三米，宽一点五米。二楼设东西包厢，并有小吊楼。

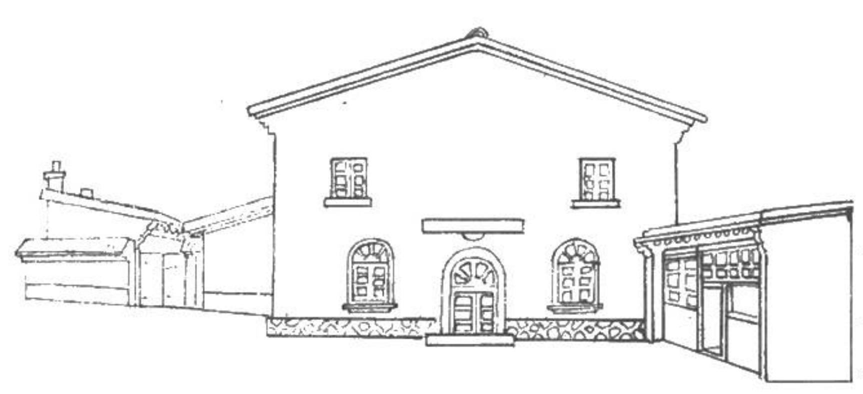


**红星剧院**　座落在杭锦后旗陕坝镇南马路。据杭锦后旗文史资料记载，剧院始建于民国三十一年(1942)，时称中山堂，系国民党傅作义部由五原迁入陕坝后所建。1949年后易名陕坝剧院。1953年拆除，在原址依原貌重建，落成后称红星剧院。建筑形式似呼和浩特市大观园。舞台面通宽十一米，高七米，进深十三点二米。舞台两侧的木板楼为化妆室。观众厅宽约十七米，长二十九米，池座和两廊置木制长条座椅，观众厅后部木板楼上设固定座位，楼上楼下共计座席一千零九十四个。剧场为陕坝红星剧团专用。包头晋剧团、呼和浩特晋剧团、宁夏京剧团、唐山评剧团等戏曲团体曾来此演出。1982年拆除。

**乌兰浩特老戏园子**　位于乌兰浩特市爱国街(现皮毛厂道西)。据戏园老职工回忆，始建于民国三十四年(1945)，木构建筑。戏园全长三十米，宽二十米，高九米，建筑面积六百平方米，可容纳观众数百名。园内备有木板条凳，舞台土夯砖砌成，台基高一米。台面通宽十米，台口高五米，进深十一米。为兴安盟地区历史最早的剧场，主要演出二人转、评剧等，1952年后改建为民房。



**黄河剧影宫**　位于包头市东河区通顺街七号。1949年晋剧演员筱桂桃与其夫姜仲仁以个人私宅为基础，用集股的方式投资筹建。预计花费约八千银元，由于一时资金不足，1950年主体工程完成后便投入使用，边演出边集资，约半年后全部竣工。(见复原图)



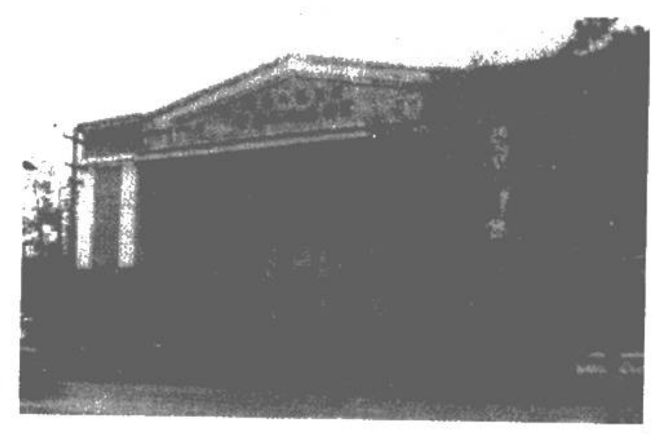
剧场为砖木结构，坐东向西，占地二千三百平方米，由前厅、观众厅、舞台、化妆室、休息室组成。北处有小院一处通大街和后台，院内为演员宿舍等辅助设施。舞台为镜框式，台面宽十米，台口高六米，进深十三米，台顶有人字梁，天幕后有约宽一米的通道，供演员上下场穿过。舞台两侧建二层小楼，北侧二楼为灯光楼，其余是化妆室和放置戏箱处。观众厅设座席八百个，均为长条木凳。1950年投入使用后，筱桂桃、康翠玲、王玉山等晋剧名伶在此演出，场场爆满，仅一年时间就收回投资。之后，外省的京剧、晋剧、河北梆子、豫剧等剧团也曾来此演出过。

1956年改名为黄河剧场。1961年扩建，加盖了二层楼，剧场座席由原来的八百个增至

一千三百个。1971年兼营电影，之后多次维修扩建。1982年拆除，在原址重建黄河剧场。

**新兴剧场** 位于包头市东河区新兴大街西口处。始建于1951年，由当地马车户王应元等人在旧玩艺园废址上集资修建。建筑为土木结构，设备简陋。台面通宽七米，台口高五米，进深七点五米。能容纳观众七百余人。1953年在此演出的二人台剧目《方四姐》，曾轰动全城。1961年，国家投资改建为包头市戏曲学校排演场，不久又改为包头民间歌剧团专用剧场，1964年移交给东河区少年之家，改名为少年宫剧场。

**中苏人民友谊宫** 位于满洲里市中心。1951年7月，由政务院和东北人民政府共同拨款修建，1952年底竣工，时称满洲里市劳动人民文化宫。翌年七月改名为中苏友谊宫。1967年9月改名中苏人民友谊宫。



友谊宫建筑面积为三千三百二十六平方米，由前厅、观众厅、舞台、休息厅、贵宾室、台球室、舞厅、演员化妆室、办公室和电影放映室等组成。主体用钢筋水泥浇注，砖混结构。坐南朝北。剧场正面有四根巨大的圆柱，气势雄伟。正门两侧为副厅，副厅包括一馆、二馆、三馆、贵宾室等。观众厅有固定座席一千三百四十八个，其中楼上座席三百三十八个。楼上座席一直延伸到靠近舞台的左右侧墙。座椅为钢木折叠式皮椅。舞台前部有乐池。舞台为镜框式，台面通宽十三米，台口高八米，进深十六米，有四道幕(不包括大幕)。沿舞台东西两侧的阶梯可到达地下化妆室。地下化妆室长十三米，宽四米，配备大穿衣镜、洗面池等，铺釉面地板砖。化妆室后面是男女更衣室，有便门通往乐池、厕所等处。舞台东西两侧为耳光楼。1964年剧场进行过大修，安装了槽灯、顶灯、更换了座椅。我国赴苏联和欧洲访问的戏曲演出团体，在满洲里出境前经常来此演出。



**乌兰浩特影剧院** 位于乌兰浩特市乌兰大街西端。始建于1952年。影剧院全长三十六米，正面宽三十六米，后山墙宽二十点三米，高十六米，砖木结构，具有苏式建筑风格。舞台浅而向外突出，接近前排观众。台基高一点二米。台面通宽十三米，台口高六点五米，进深九点五米，观众厅高大，座席共计一千零四十个。为乌兰浩特市评剧团专用剧场。

**乌兰恰特** 汉译为“红色剧场”。内蒙古文化厅所辖剧场。位于呼和浩特新华广场

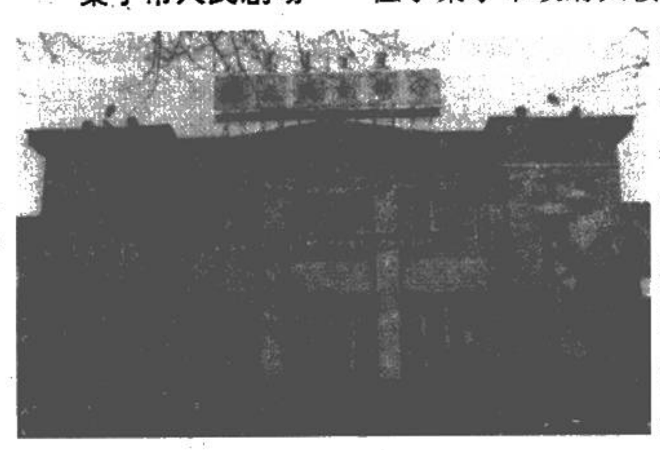
南侧。1954年动工兴建，年底竣工并交付使用，以后多次修缮。剧场坐北朝南，占地面积二千五百平方米。前楼为三层，外形设计采用藏式寺庙推进式，白墙红瓦。大门两侧各有八个六角形窗，前门有十八根红色廊柱。剧场系钢筋水泥结构，整个建筑包括前厅、观众厅、观众休息厅、大小贵宾室、舞台、演员化妆室、放映室等。

舞台为镜框式，台面通宽十二米，台口高八米，进深度十七米，台面至吊景装置顶部高度为二十米。舞台两侧各设一个副台，西侧副台九十一平方米，东侧副台一百五十六平方米。台前设有乐池，后台设有男女演员化妆室、浴室等。场内装有顶灯、面灯八十九组。观众厅分楼上楼下两层，楼下座席七百九十九个，均系单人折叠皮椅。楼上座席四百八十二个，为单人折叠木椅。乌兰恰特是国家在内蒙古自治区首府建造的第一座大型剧场。落成后，郭沫若、周扬、田汉、洪深等知名人士题词赋诗表示祝贺。国家和各省、市、自治区的一些戏曲剧团以及许多著名演员都曾来此演出过。内蒙古自治区历次重大的戏剧演出均在此举行。（见彩页）



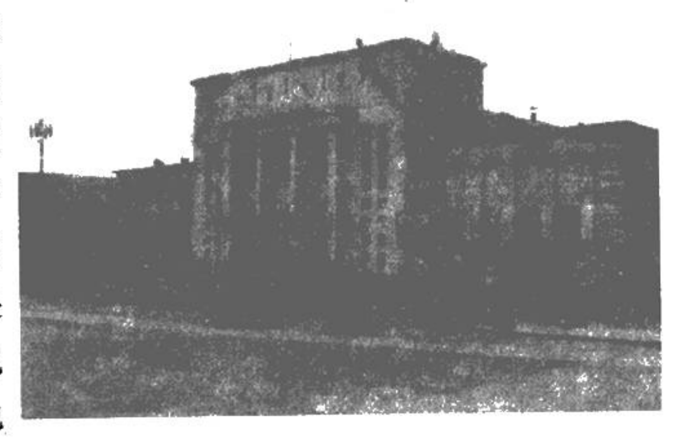
**包头市红星影剧院**　座落在包头市东河区环城路、西门大街和中桥交汇处。1954年由东河区工商联集资兴建。坐北向南，砖木结构，影剧兼营。由前厅、观众厅、舞台、化妆室、放映室、演员宿舍等组成。舞台为镜框式。台面通宽十二米，台口高七米，进深七米。装有吊杆，备有天幕、二道幕，台口两侧有耳光楼。马连良、李鸣盛、李丽芳、裘盛戎、王爱爱、马玉楼等著名戏曲演员曾在此演出。

**集宁市人民剧场**　位于集宁市政府大楼东侧。始建于1956年，1958年落成，总投资四十三万元。砖木混合结构，坐北朝南，有前厅、观众厅、舞台、演员化妆室等，1961年增建休息厅和厕所。观众厅分楼上楼下两层，共计一千二百五十个座位，均为折叠式木椅。舞台为镜框式。台面宽十一米，台口高七点五米，进深七米。两侧条幕分列，前方设乐池，后台设化妆室，台上装备大幕、二道幕、天幕，台口两侧置有灯光楼。中国京剧院、中国评剧团、山西晋剧院（一、二团）等国家和省市剧团曾在此演出。



**第二工人文化宫**　位于包头市东河区中心（东河宾馆南侧）。始建于1952年，当时称包头市工人文化宫，隶属市工会领导。1958年改名为第二工人文化宫。砖木结构，建筑

面积一千一百二十平方米。舞台为镜框式，台口高五点五米，宽十点五米，台面宽十三点五米，进深十五米。备有大幕、二道幕、天幕和后台化妆室，灯光、音响设施齐备。观众厅备固定折叠椅，有座席九百四十位。二十世纪五十年代起，该文化宫是包头市重要的职工文化活动场所，建有包头市业余京剧团、包头市业余晋剧团和包头市职工歌舞队，戏曲活动常年不断。演出的京剧、晋剧传统剧目有《打渔杀家》、《捉放曹》、《霸王别姬》、《杨门女将》、《龙台会》等一百六十余个。后自编自演了现代戏《包头人》，移植了《青年一代》等剧目。



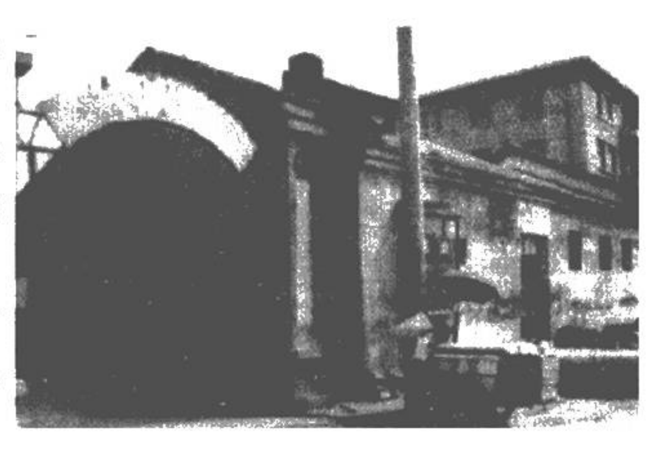
**东方红俱乐部**　第二冶金建设公司所属职工俱乐部。位于包头市昆区钢铁大街。建于1956年。建筑面积五千三百八十平方米，工程投资一百五十万元。1979年翻修改建，成为一座现代化大型综合剧场，影剧兼营。剧场为钢筋水泥结构，坐南向北。舞台为镜框式，台面通宽十六米，台口高八米，进深二十米，左右两侧副台面积均九十平方米。台前有乐池，面积一百三十平方米。后台有化妆室、更衣室等设施。舞台配备现代光电音响设备。幕布分大幕、二幕、天幕、边沿幕等。观众厅面积六百平方米，有折叠座席一千二百一十二个。观众厅西侧为休息厅。后楼有两个面积为四百一十平方米的大型排练厅，还有阅览室、台球室、会议厅、小型文艺演出厅等设施。五十年代中期周恩来、朱德等党和国家领导人曾在此听取包钢、二冶工作汇报，观看演出。中国京剧院、内蒙古京剧团等自治区内外戏曲剧团曾在此演出过。



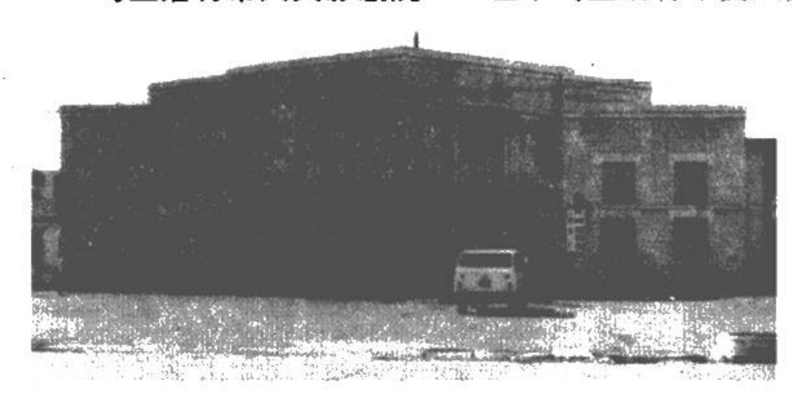
**呼和浩特市人民剧场**　位于呼和浩特市中山西路，原为归绥市商业工会礼堂。1956年改建，次年竣工，易名为人民剧场，属呼和浩特市文化局所辖。剧场为砖木结构，坐北朝南。前楼为两层，设有前厅、售票处、办公室、放映机机房等。舞台台面通宽十二米，台口高六米，进深九米。前台设有乐池，后台设化妆室。观众厅深三十米，有座席



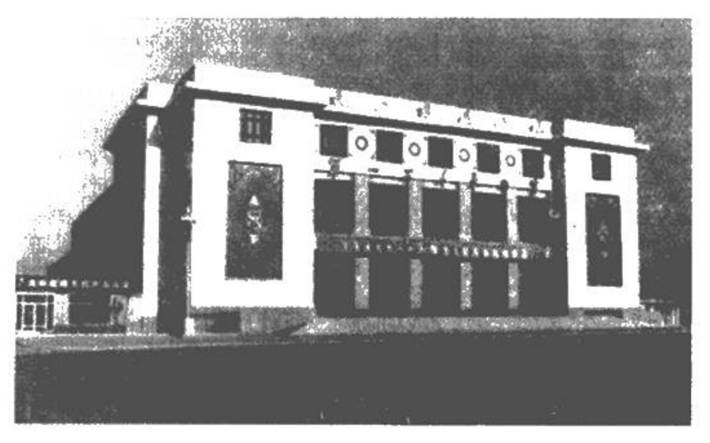
一千零五十个，左侧是休息厅。呼和浩特市晋剧团及民间歌剧团经常在此演出，呼和浩特市的戏剧会演也在此举行。



**通辽市北市剧场**　位于通辽市北市场北端。建于1956年，俗称二人转园子。砖木结构，可容纳观众七百余人。1958年在原址重建，之后又经过几次翻修。舞台为镜框式。台面宽九点五米，台口高四点八米，进深六点五米。为通辽市二人转剧团专用剧场，外地二人转剧团亦常来此演出。



**乌兰浩特市人民影剧院**　位于乌兰浩特市复兴大街回民饭店路西。始建于1956年，1957年落成。由乌兰浩特市评剧团出资修建。砖木结构。总建筑面积二千一百零三平方米，前楼分上下两层，二楼为电影放映室。场内设休息室、化妆室、招待所等。观众厅有折叠排座椅八百七十个，舞台为镜框式宽而浅。台基高一点二米，台面通宽十二米，台口高五米，进深十一点五米。因天棚低，只能供中小型演出使用。



**第一工人文化宫**　位于包头市呼德穆林大街与钢铁大街汇合处。始建于1956年，1958年竣工。文化宫建筑为钢筋水泥结构，坐西北向东南，分前后两部分，前部分三层，后部分两层。前部一楼为剧场，东西两侧为休息厅，二楼为舞厅，三楼为展览和电影放映室，后部为演员化妆室、教室等辅助性设施。文化宫面对宽阔的钢铁大街，夏季矗立在绿树与鲜花丛中，引人注目。舞台为镜框式，台口高八点五米，宽十二米。台面宽二十米，进深十六米。东西副台面积均为八十四平方米，载重汽车可开上副台装卸道具。台口前设乐池，舞台上部设有天桥、吊杆，备有大幕、二道幕、天幕等，后台为化妆室、演员更衣室，观众席分楼上楼下两层，楼下有座席一千零九十八位，楼上有座席四百四十二位，共计一千五百四十个座位。第一工人文化宫是包头市

在中华人民共和国成立后修建的第一座大型剧场。在这里，京剧演员马连良、张君秋、袁世海等演出过《空城计》、《望江亭》等剧目。



**牙克石森工俱乐部** 位于牙克石市六道街。建于1957年，钢筋水泥与砖木混合结构，建筑面积一千七百二十平方米。观众厅有座席一千个。舞台为镜框式，台面通宽十米，进深十三米，台口高八米，共有三道幕。属牙克石林业管理局所辖，是森工京剧团的主要演出场所。内蒙古京剧团、哈尔滨市京剧团等也曾在此演出。

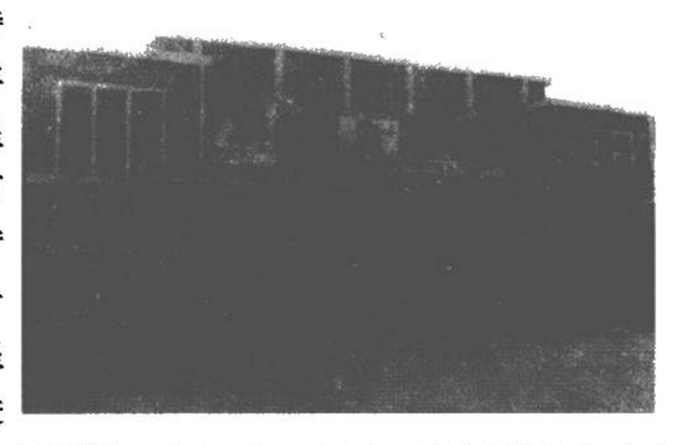
**包头市昆都仑恰特** 位于包头市昆都仑区白云路与青年路交汇处，坐北向南。始建于1957年，1958年竣工。整个建筑包括前厅、观众厅、休息厅、贵宾室、舞台等部分，钢筋水泥和砖木混合结构，恰特汉译为“剧场”，影剧兼营，属包头市文化局所辖。舞台为镜框式，台面通宽十二米，台口高八米，进深十七米。舞台前部有乐池，乐池面积为四十一平方米。舞台上装有天桥，天桥分上、中、下三层，备有吊杆十七道。大幕、二道幕和天幕等齐备，照明、音响及后台设施完善。观众厅内有固定座席一千二百六十个，为钢木折叠椅。影剧院竣工后，由青岛市京剧团首演。之后，谭富英、张君秋、尚小云、荀慧生、杜近芳、马连良等著名演员都曾来此演出。



**赤峰红旗剧场** 位于赤峰市红山区新华路和哈达街交汇处。1958年破土动工，次年底竣工并交付使用。砖木结构，建筑面积为一千九百四十五平方米。前部两层，下层为门厅，上层为放映厅、办公室等。正门有阶梯十三级，高于地面一点八米，1976年后兼营电影。1981年增建了接待室、服装道具室、化妆室等。台面通宽十六点二米，台口高七米，进深二十二点二米。台上设侧幕、沿幕、大幕、二幕、纱幕和天幕。有面光、耳光、顶光、侧光等灯光设备。观众厅有座席一千零九十个。为昭乌达盟京剧团专用剧场。自治区内及外省戏曲剧团也常来此演出。

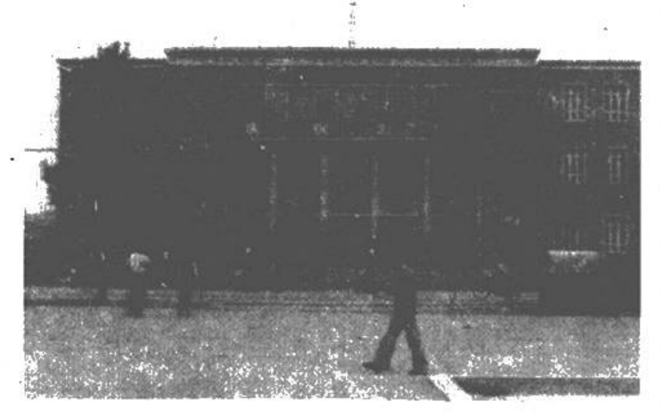


**乌拉特前旗影剧院**　位于乌拉特前旗西山嘴镇。始建于1959年，1961年交付使用。砖木、混凝土结构，俯看外型呈工字型，坐东面西，总建筑面积一千三百余平方米。整个建筑由舞台、观众厅、前厅三部分组成。舞台为镜框式，台面通宽十二米，高七点五米，进深九点八米，台口呈弧形向外突出。舞台上装有环形天桥，进



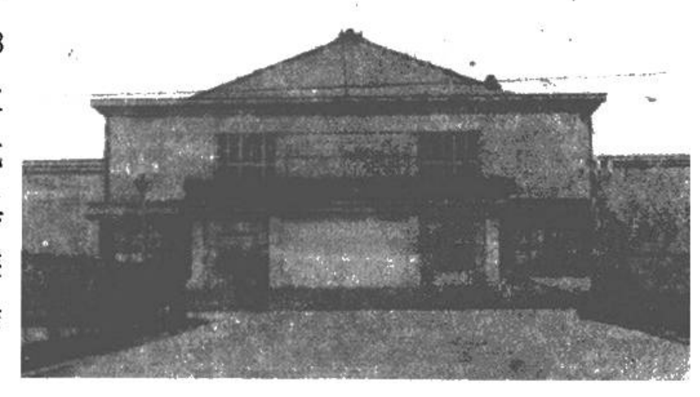
门后通过角屋进入观众席，角屋二楼为灯光控制室。舞台两侧装有上下场门，舞台北面设有装卸道具的大门，西南角有演员出入门。观众厅内设折叠椅，共计座席九百三十一个。

**老石旦矿务局俱乐部**　矿区俱乐部，位于乌海市海勃湾矿区。建于1960年。初为矿区礼堂，有简易的舞台和后台设施，观众厅置长条木椅，是矿区职工业余文化活动场所。1971年改建，1982年重建。坐南向北，砖混结构。重建后的俱乐部正面为三层，一楼为前厅，二楼为放映厅，三楼为办公室。出入场门前有六根混凝土圆柱。观众厅置钢木折叠式坐椅，有固定座席一千二百一十二个。舞台为镜框式，台前是乐



池。台面通宽十二米，台口高八米，进深为十八米。装有天桥，共计四层吊杆，三道幕。有顶光、侧光、耳光等灯光设施。后台为可容纳百余人的化妆室和更衣室。观众厅两侧为休息厅和活动室，备有图书、棋类等。该俱乐部是乌海地区规模较大，设施较好的矿工俱乐部。除本矿区的业余剧团外，自治区内外戏曲剧团也曾来此演出。

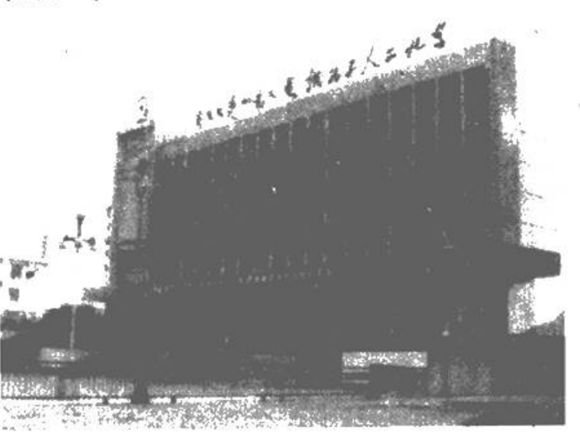
**乌达矿务局俱乐部**　矿区俱乐部。位于乌海市乌达矿区。始建于1963年，以后曾多次修缮。1976年做过一次较大的修葺，由于经费不足，未能完成全部设计项目，仅对观众厅、舞台和俱乐部前广场等进行了改建、扩建和装修。为简陋的二层小楼式建筑，砖木结构。一楼正面左右两侧是出入场大门，



二楼为放映室、办公室等，顶部呈三角形。舞台为镜框式。台面通宽十二米，台口高八米，进深十六米。共有四副吊杆，三道幕。后台有宽阔的化妆室和更衣室等设施。观众厅放置

长条木椅，可容纳观众一千一百多个。观众厅左右为休息厅。乌达矿务局系统的历届文艺会演均在此举行，自治区内外戏曲剧团常来此演出。

**呼和浩特铁路工人文化宫**　位于呼和浩特锡林北路。建于1977年，影剧兼营。剧场前楼为三层，包括前厅、休息厅、会议厅、舞厅、台球厅、放映室等。钢筋混凝土结构。舞台为镜框式，台面通宽十二米，台口高八米，进深十九米。台面至吊杆顶部二十六米。装吊杆三十六副，共五道幕。舞台前左右两侧为耳光楼，顶光、面光设施齐备。左侧设副台一处，面积一百一十平方米，北边与副台相接处为贵宾休息室。台前设乐池。后台有大化妆室两个，小化妆室一个及洗面间、厕所等。观众厅分楼上楼下两层，共有座席一千一百二十四个。自治区举办的历届戏剧会演、调演经常在此举行，自治区内外戏曲剧团也常在此演出。



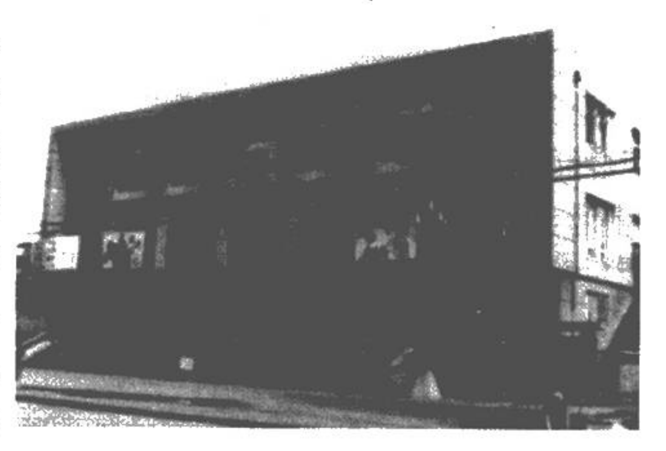
**察哈尔右翼中旗乌素图露天剧场**　位于察哈尔右翼中旗乌素图乡人民政府广场。剧场与乡文化站连为一体。建于1978年，钢筋混凝土结构。舞台为镜框式，台基高一点五米，台面通宽十一米，进深十一米。后台为乡文化站前厅，有化妆室等后台设施。观众区建有砖砌围墙，可容纳观众万余人。每逢夏季交流会聘请外地专业剧团演出，平时多由当地乌兰牧骑和民间小戏班售票演出。

**兴和县影剧院**　位于兴和县城关镇内，1978年落成。占地面积二千四百平方米，砖混结构。正面外形仿北京人民大会堂，门口竖立八根直约一米、高九米的混凝土圆柱，雄伟壮观。影剧院包括前廊、前厅、观演厅、舞台、后台、东西休息厅、地下舞厅、演员宿舍、办公室等。前厅为楼上、楼下两层。舞台为镜框式，台口高八米，台面通宽十四米，进深十六点五米，后台左右两侧设门，可开入汽车装卸道具。舞台前东西两侧有耳光楼，顶光、面光等灯光设施齐备。后台有演员化妆室、休息室共十五间。观众厅开阔舒适，楼上楼下置钢木折叠座席一千七百个。自治区及一些盟市的戏曲剧团及本县乌兰牧骑等常来此演出。



**昭乌达剧场**　位于赤峰市红山区钢铁街西段北侧。建于1978年，影剧兼营。占地面积三千六百六十一平方米，钢筋混凝土结构。剧场正门是铝合金框大玻璃门，门前有十一级台阶。前厅宽敞，装饰华丽。楼台设半圆形围栏，可俯视前厅。观众厅内混响时间控

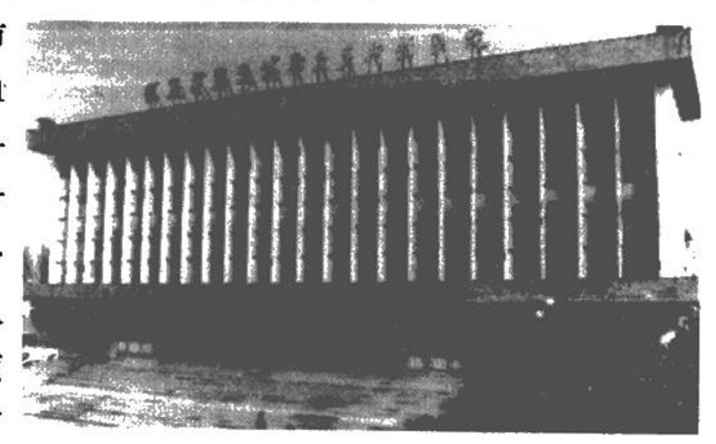
制在一点四秒左右，采用有刹声学技术，四只音箱联组配备，音响丰满度和清晰度俱佳。厅内设有排风及供暖设施。舞台通宽十三米，台口高七米，进深十五米，台面至吊景装置顶部高度为十七米。舞台前有乐池。自备发电装置，装有可控硅调光柜，配电灯光操作室设在台板下。面光、耳光、顶光、梯桥齐备，台上备有侧幕、沿幕、大幕、二幕、三幕和天幕等。天棚设吊景、幕用的“葡萄架”，有手动、电动吊杆十五道。主台两侧设化妆室、服装室及供演员住宿的宿舍等设施。观众座席分两层，楼下八百三十个，二楼四百零二个。场内设有电影放映室、休息厅、会议室、办公室、贵宾接待室、地下室。剧场前有停车场等辅助设施。剧场启用以来，已接待过自治区内外近百个戏曲剧团演出。



**桥靠影剧院**　位于呼和浩特市新城区南部城、乡相交地带，临近大学文化区。属桥靠乡镇企业所有。1979 年始建、1981 年初落成。影剧院坐东朝西，砖混结构，楼前为较开阔的广场。前楼共二层，一楼为前厅、售票室，二楼为机房、办公室等。舞台为镜框式，台面通宽十一米，台口高六米，进深十四点五米。后台有简易化妆室，舞台上设人工吊杆六道，灯光、音响设施较全，可供大中型专业剧团演出。观众厅长三十米、宽二十点五米，置钢木折叠式座椅一千零二十八个。为内蒙古较早的由农民在城市近郊自建、自管、自营的大型影剧院。除放映电影外，也常接待自治区、本市及外地戏曲剧团演出。



**鄂尔多斯影剧院**　位于东胜市伊金霍洛路西段。始建于 1980 年，1981 年底竣工。坐北向南，占地面积一万一千平方米，建筑面积为八千四百平方米，砖混结构。舞台总面积为三百八十四平方米，台面通宽十六米，台口高八米，进深度十六米，台面至吊景装置顶部高度二十点八米。帷幕电动启放，有电动吊杆二十道。灯光设备齐全，转换方便。观众厅分上下两层，共有座席一千五百五十五个。为伊克昭盟地区规模最大、设备最完善的剧场，除放映电影外，还经常接待自治区、



本盟及外地戏曲剧团和乌兰牧骑演出。

A—2 **型流动剧场** 为专业艺术表演团体到农村、牧区、矿山、边防等地演出而设计的流动演出场所。1981 年由内蒙古文化局研制成功并通过文化部鉴定，1982 年获内蒙古自治区人民政府授予的重大科技成果二等奖。流动剧场主体系全覆盖、圆锥线体形，无梁悬索结构，用钢材、铝合金、木材、三防维纶帆布、强拉力压龙带等材料制成。整个剧场用一辆解放 CA—30A 型或东风牌载重汽车牵引，挂一辆拖车即可装运、流动使用。舞台长十六点一米，台口高五米，宽十五点八米，高度六点五米，深度十七点八米。台面可调节，调节范围零点六米至一米。表演区面积为七十七平方米，附台面积为五十六平方米，乐地面积为三十五平方米。用电总功率为三十千瓦，采用六十路硅控调光，有先进的灯光、音响设备。观众厅长度二十二点六米，宽度二十一点八米，壁高二米，顶高七点五米。有固定座席一千二百个，均为简易折叠凳。为了适应不同演出单位需要及不同地理条件的特殊要求，除 A—2 型外，还设计生产了 A—1、A—3、A—4 等型号。各型号结构功能、设备条件、使用效果及组装方法大体相同，而观众容量和剧场面积规格各异。

## 清代内蒙古王府戏楼(台)略表

| 名　称 | 坐落地址 | 建成年代 | 建筑概况 | 演出活动 | 备　考 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 阿拉善霍硕特王府戏楼 | 阿拉善左旗阿拉善王府大院东侧 | 清咸丰初年前 | 砖木结构,仿二层小楼式,古朴典雅,呈"凸"形。 | 供王府戏班演出及王公贵族自演、自娱 | 毁于1967—1968年 |
| 燕贻堂 | 喀喇沁王府院内东侧大仓后院 | 清道光二十四年后 | 砖木结构,分舞台和看台两部分,建工考究,装饰华丽 | 供王府戏班演出,王爷内亲外戚看戏 | 毁于1950—1959年间 |
| 喀喇沁旗王府花园戏楼 | 喀喇沁旗王府花园内 | 清道光二十四年前 | 砖木结构、观众场地宏大、开阔 | 除供王府内人员看戏外,也对府外庶民开放 | 毁于1950—1955年间 |
| 翁牛特旗王府戏楼 | 翁牛特右旗赞王府院内 | 约清光绪十六年 | 砖木结构 | | |
| 敖汉王府戏楼 | 敖汉札萨克王府院内 | 清乾隆四十四年前 | 不　详 | 供"图勒门班"演出 | 存于嘉庆初年至同治十二年 |
| 巴林右旗康熙行宫戏台 | 巴林右旗大板镇内 | 清康熙五十年 | "凸"形平台,条石砌成 | 供王府戏班等演出 | 现存残迹 |
| 奈曼旗王府戏楼 | 奈曼旗于新镇扣根村 | 清康熙四十六年 | 砖木结构 | | 建成后不久清廷下令连同王府一起拆除 |

# 内蒙古大型厂矿、企业职工俱乐部略表

| 名　　称 | 坐落地址 | 建成年代 | 备　考 |
|---|---|---|---|
| 乌达矿务局俱乐部 | 乌海市乌达区 | 1963 | |
| 一矿俱乐部 | 乌海市乌达区教子沟镇 | 1962 | |
| 五虎山矿俱乐部 | 乌海市乌达区五虎山 | 1974 | |
| 三道坎铁路俱乐部 | 乌海市包兰线三道坎站 | 1980 | |
| 苏海图矿俱乐部 | 乌海市乌达区苏海图镇 | 1963 | |
| 梁家沟矿俱乐部 | 乌海市乌达区梁家沟镇 | 1963 | |
| 老石旦矿俱乐部 | 乌海市海渤湾区 | 1960 | |
| 公乌素矿俱乐部 | 乌海市海渤湾区 | 1981 | |
| 旧洞沟矿俱乐部 | 乌海市海渤湾区 | 1962 | |
| 大露天矿俱乐部 | 乌海市海渤湾区 | 1982 | |
| 化工厂俱乐部 | 乌海市海渤湾区 | 1958 | |
| 第二通用机械厂俱乐部 | 乌海市海渤湾区 | 1957 | |
| 包钢俱乐部 | 包头市昆都仑区 | 1956 | |
| 第一工人文化宫 | 包头市 | 1958 | |
| 第二工人文化宫 | 包头市 | 1952 | |

（续 表）

| 名　　称 | 坐 落 地 址 | 建成年代 | 备　　考 |
|---|---|---|---|
| 矿务局煤矿工人文化宫 | 包头市 | | |
| 第一机械厂俱乐部 | 包头市 | | |
| 第二机械厂俱乐部 | 包头市 | | |
| 内蒙古建筑二公司俱乐部 | 包头市 | | |
| 包头铁路分局俱乐部 | 包头市 | | |
| 包头铁路分局西俱乐部 | 包头市 | | |
| 包头耐火材料厂俱乐部 | 包头市 | | |
| 白云铁矿俱乐部 | 包头白云矿区 | | |
| 河滩沟煤矿俱乐部 | 包头市 | | |
| 长汉沟煤矿俱乐部 | 包头市 | | |
| 内蒙古第一建筑工程公司礼堂 | 呼和浩特市 | 1968 | |
| 内蒙古电机变压器厂礼堂 | 呼和浩特市 | 1960 | |
| 呼钢礼堂 | 呼和浩特市 | | |
| 海拉尔市铁路俱乐部 | 海拉尔市靠山街 | 1950 | |
| 海拉尔市皮革厂俱乐部 | 海拉尔市皮革厂内 | 1958 | |
| 海拉尔市肉联厂俱乐部 | 海拉尔市肉联厂内 | 1980 | |
| 海拉尔市乳品厂俱乐部 | 海拉尔市建设大街 | 1962 | |
| 满归俱乐部 | 呼伦贝尔盟满归镇内 | | 系森林工人俱乐部 |
| 根河俱乐部 | 呼伦贝尔盟根河镇内 | | 系森林工人俱乐部 |
| 伊敏职工俱乐部 | 呼伦贝尔盟伊敏矿区 | | 系矿区工人俱乐部 |
| 大雁俱乐部 | 呼伦贝尔盟大雁矿区 | | 系煤矿工人俱乐部 |

# 演出习俗

内蒙古地方戏曲演出习俗，包括戏班习俗和观演习俗。戏班习俗可按剧种大体划为三类：京剧、晋剧（含北路梆子）、评剧、河北梆子等大剧种戏班习俗与内地各省的班社相似；二人台、东路二人台等地方小戏除因袭大剧种的一些习俗外，因演出环境、条件的不同另有自己的习俗；民族戏、仪式剧演出习俗则独具特色，令人耳目一新。戏班习俗包括班规，经营管理方式，以及对外联系、交际、处理各种关系等诸多方面。观演习俗多与节日、出猎、征战、婚宴等民间民俗活动，各种物资交流、文化娱乐、体育竞赛、宗教活动等密切相关，且历代传承。这些习俗具有鲜明的民族色彩、地方色彩、宗教色彩，亦不乏封建迷信色彩。城镇、农村、牧区的观演习俗也不尽相同。城市、城镇在草原兴起后，又萌生了“外台子戏”、“踏青”等新的习俗。

新民主主义革命时期，在中国共产党领导的解放区、抗日根据地，有新的时代精神的演出习俗逐渐形成。中华人民共和国成立后，内蒙古地区的演出习俗发生了变革。废除了有封建色彩和损辱演员人格的陈规陋习，一些健康的、民间广泛认同的演出习俗仍在农、牧区和仪式剧、民族戏演出场所沿袭。在城市，随着戏曲走入剧场售票演出，其习俗也在更易。在广阔的草原上，随着“那达慕”盛会形式和内容不断丰富，乌兰牧骑、“大篷车”流动舞台等新事物的出现，演出习俗也在不断变化。

**供三官**　东路二人台戏班每年正月十五元宵节时要供三官，一般多供“灯官、水官、火官”，亦有供“天、地、人”或“福、禄、寿”三官者。平时戏班每到一处，亦将一上写“三官爷之神位”的牌位供上，并叩头或敬礼。犯了班规者须在“三官爷”前上香罚跪，逛班者亦须叩拜“三官爷”。

**供彩娃子**　戏班在供祖师爷（唐玄宗李隆基）神像的佛龛里，放有两个木头雕刻的小孩，称为“彩娃子”，亦有称“大师哥”者。彩娃子为一男一女，四肢可以活动（装活动关节），男着红袄，女着白边绿袄。演出时，剧中需用婴儿即将他们请出。

**供奉祖师爷与五仙**　东部地区的戏班大多供奉唐明皇（唐玄宗李隆基），俗称老郎神（木制牌位或画像）。相传唐明皇酷爱戏剧，不仅赏识艺人，自己亦能演唱与击鼓，被后世艺人尊为祖师爷。有的地方每年农历四月二十三日都为他祝寿，并定此日为艺人节。有的

戏班将老郎神画像于演出前供于后台正中，同时供奉黄五爷（黄鼠狼）、白五爷（刺猬）、灰八爷（老鼠）、柳七爷（蛇）、狐三爷（狐狸）五位家仙，以求保佑演出顺利。

**司鼓座位** 传说当年唐明皇会司鼓，曾在司鼓的座位上坐过，故称“九龙口”。因此旧时任何人不得在该处就座。但是，因唐明皇曾串演过丑脚，此座唯有丑脚可以就座。这一习俗一直因袭到中华人民共和国成立后仍保留，去掉其封建内涵，为一项好的制度，可避免一些人随意坐在该座位上，任意击打板鼓，损坏乐器。

**拜客** 戏班为了求生存，每到一处都要拜客，以求各方关照。拜客时由班主或掌班老板带上班里红角（一般多为坤角），到官府或地方乡绅有钱有势的人家去送请帖，请其看戏。

**封箱** 戏班辛勤劳动一年，年终时稍事休息，将衣箱等归整加封，封条上写“封箱大吉”。封箱多从农历腊月二十三开始，一般为七天。封箱之日上演反串戏，收入按人头平分，发给红包作为奖励。

**搭班** 中华人民共和国成立前，二人台、东路二人台和二人转艺人，大部分散居各村，平时务农，农闲时自由组合外出唱戏，流动演出，谓之搭班。梆子、京、评等剧种的流散艺人按合同参加某戏班演出，期满后另投他处也谓之搭班。

**逛班** 东路二人台艺人之流动方式，亦称“跳班子”。有两种规定：逛班人进班后坐于炕上，双腿下垂者，表示求援，给予食宿方便并资助路费；逛班人进班后撩腿上炕者，表示欲进班唱戏，先向“三官爷”叩头，经班主同意，然后再拜鼓师及同行兄弟。

**住俱乐部** 日伪时期，沦陷区各城镇均开设俱乐部，实为赌场。彼时二人台或东路二人台戏班均住在俱乐部。俱乐部里一边演出，一边聚赌。赌主邀戏班演戏，其目的为聚众诱赌，为此也称“赌戏”。赌主取赌利三至四成付戏班作酬金，若无利可获，戏班则白演。

**赶庙会** 每年农历正月十五、二月十九、四月初八、七月十五举行庙会时，各旗县村镇、集市开台唱大戏时，二人台戏班即利用大戏演员休息时进行演出。

**赶河畔** 河套地区每年都要兴修水利工程，黄河灌区岸边常有简易码头和渡口，二人台戏班常在此时去那里，乘休息或开饭前后的时间为民工演出。

**赶事筵** 遇有富户嫁娶或做寿举办筵席，民间称事筵。二人台戏班前去演出助兴，借此讨糕（当地风俗，喜庆要吃黄米年糕）吃，并要些道喜钱，故称赶事筵。

**赶交流** 中华人民共和国成立后，每到夏秋收获时节，各旗县多举办物资交流会或那达慕大会，届时不仅进行农副产品、日用工业品等的交流，主办单位还搭草台，邀请剧团前去演出，戏班戏价由主办交流的乡镇付给，赶交流者可站在台下看戏不收票款。“赶交流”是二人台剧团每年主要演出活动之一。

**跳粮仓** 夏收与秋收时，二人台戏班到丰收地区去进行流动演出。演出多在地头、场院等收交粮食的地点进行。

**小班接台**　二人台戏班在中华人民共和国成立前一般不能在舞台上单独演出，只有在大戏班演出间隙时间里，得到大戏班的许可后，才能登台演出。

**蒙色**　东路二人台戏班送礼的一种形式，谓之“蒙色”。日伪统治时期，使用的钱币是“蒙疆票子”。戏班新到之处，遇有警察找麻烦时，便用红纸包了“蒙疆票子”送上。

**打地摊**　中华人民共和国成立前，二人台艺人们组成六七人，十来人不等的小规模的“玩艺儿班子”，走村串乡，以街头、场院为台，就地演出，称为“打地摊”，或“打土卜摊摊”。

**起唱、上戏、中戏、末戏**　敬神戏、节日戏的演出，一般每台唱四天，第一天开始称起唱，第二天称上戏，第三天称中戏，最后一天称末戏。上戏、中戏亦合称“正唱”。

**破台**　中华人民共和国成立前，一些地方流传着“十个场子九个邪”的说法。为避邪，要在大年初一清晨，拧断大白公鸡的脖子，将鸡血洒在台上，以镇压邪气，驱赶魔怪。有些地方，新建舞台后要破台，然后才能进行演出。破台多在开戏第一天的午夜进行。届时关闭场灯，乐队奏乐，演员跳加官、跳神、跳鬼，杀鸡取血，将鸡血及五谷撒在舞台四周，以求平安。个别地方的破台在第一场演出前进行，演员化好装后，手拿活鸡当场杀死，将鸡血洒在台上和后台各个角落。破台亦称“杀鸡祭台”。

**换台口**　戏班转换演出地点。换台口时，若数辆车同行，必须箱车在前，其他车辆在后。若只有一辆车，则必须将衣箱装在车的前部。行路时，男演员可以坐在箱车上，女演员则只能坐在其他车上或衣箱后面。艺人们认为这样才能一路平安。

**迎喜神**　每年正月初一是乡村村民迎喜神的日子，戏班更为重视。清晨，班主手执令箭，承事怀抱戏印，领着全班人员向着这一年喜神到来的方向走出约半里远的郊外或村外，叩头烧香，燃炮鸣乐，把喜神迎回家里，回家后饱餐一顿美食，预祝一年戏运亨通。

**迎送“大令”**　抗日战争之前，内蒙古西部地区戏班演出时，有迎送“大令”的习俗。“大令”形似砌末令箭，便较之大一倍多。每晚临近开戏时，当地军警宪联合稽查处一行十余人，列队成行，由二人手提纱灯开路，四人执法棍随后，其余人等依次荷枪，接着便是怀抱“大令”者，稽查处长手执文明棍(手杖)走在最后。及至戏园，阍者高呼“大令到”。戏班文场唢呐高奏，稽查人员在弹压席就座，然后鸣锣开戏。弹压席设在池座后部，有一略高出地面的平台，平台上置桌椅，桌上有一木架，供插“大令”用。戏园侍者将烟、茶、花生、瓜子、糖果等陈上，稽查人员边吃边看。演出结束，“大令”在锣鼓声中率先退场，此谓送“大令”。“大令”若因故未能及时送到，可以先开戏，由阍者在戏园门口迎候“大令”。“大令”一到，立即传报，演出暂停，将“大令”迎入后再继续演出。稽查人员如提前退场，戏园可免去奏乐相送。

**反串**　艺人偶尔饰演自己所属行当以外的脚色称反串。有的戏班在春节封箱前或特殊的喜庆日子里，常举办一种以自娱性为主的反串演出，届时除演员进行反串外，乐队

人员等亦粉墨登场。演出时笑话迭出，引得台下台上笑声不止。

**犒台**　开戏后的第二日称正唱。这一天，会首要请戏班所有成员吃一顿猪肉、粉条、土豆烩菜、白面馒头等好饭，谓之“犒台”。

**加官戏**　逢官僚、权贵或其家属到场看戏，戏班要加演一个“加官戏”，以表示对来者的敬重和祝愿。加官戏重形式轻内容，如果到场的观众是男性，戏台上便出现男角儿，如果到场的是女性，则出场女角儿。男角儿穿大蟒、戴纱帽；女角儿穿女蟒、戴凤冠。男角或女角出场时手里托着圆形木盘，从盘中拖出一条约一米长、二十三厘米宽的红绸条幅，上面写着“一品当朝”或“天官赐福”。演员伴着打击乐上场，来回舞动约十分钟，不唱不白。然后由戏班里的其他坤角儿拿着戏本子下台走到官家太太们面前请她们点戏，接着为之加唱一个所点剧目的折子戏。这个戏唱毕，点戏者给赏金，赏金分单赏和通赏两种，单赏只给主角，通赏则每个演员都有份。

**班规**　中华人民共和国成立前，大部分地区的戏班均有严格的班规及惩治条例，由梨园公所或掌班班主制定并执行。对“班规”，不论剧种与戏班大小，一经制定，艺人们必须服从。各种班规的具体条款虽略有出入，但内容大抵相同。如东路二人台戏班有的“班规”中有“十二不准”：

一，不准单人行动。二，化妆后不准离开场子。三，不准“台上见”。四，台上不准“放白”(念错或唱错)。五，不准笑台。六，不准耍台。七，不准睄台(演员不准偷看台下的观众)。八，唱戏时不准喝水。九，下台后不准调笑人。十，不准中途退班。十一，不经师傅允许，徒弟不准向外人传戏。十二，不准吸烟、喝酒、嗑麻子(麻子为当地一种油料作物的果实)。

有的“班规”中还有艺人“不准说下流话”等等。此外，还有其他一些规定，如，掌班分配角色艺人必须服从；同行串班，道了辛苦，必须管吃、管住，给路费等等。对违反“班规”的人轻则扣戏份、罚站、罚跪、处打，重则开除。

中华人民共和国成立后，一些剧团、班社制定了新的班规，如海拉尔市光明大戏院的班规：

一，不许要钱。二，不许外行到戏班公房住宿。三，不许女艺人和外行交往。四，男艺人不许领外边女人进公房或戏班或其他地方。五，不许吃外行。六，排戏时不管有活没活都得盯着。七，不排戏不上班。

**跳查玛**　蒙古族宗教演出习俗。逢每年农历正月十五等喇嘛宗教祀日，各召庙都要举行盛大的跳查玛等活动(即演出宗教舞蹈)。《米拉·查玛》是跳查玛中的一种。农历腊月三十除夕这一天，各召庙从清晨起清扫卫生，大念佛经。午后到傍晚，全体喇嘛装扮一新跳查玛。之后，依次走进佛堂参拜释迦牟尼佛像，跪拜佛主保佑来年国泰民安、五谷丰登。农历正月十五，邻近各召庙联合举办跳查玛活动。此时，所有召庙的喇嘛绕道集中在一处

公认的圣地进行大规模的禳灾、祈祷、诵经活动，同时还要备茶点、拢旺火等。正午，由各召庙公举的掌务主管郑重宣布跳查玛活动开始。接着八支法号齐鸣，声震数里，演出高潮迭起。

**请送面具**　蒙古族具有戏剧表演因素的民间歌舞《浩德格沁》的演出习俗。按宗教礼节，表演者演出前必须沐浴净身，做好的假面具要事先拿到庙中供奉，并要请喇嘛诵经，到正月十三这天神灵附位才能带上表演。谓之“请面具”。在“浩德格沁”表演的几天中，表演者被请到哪里便在哪里食宿。夜里睡觉时，面具要端端正正地放在地桌上或柜上焚香供奉。表演者数天内不准回家，意在忌染尘俗。每年正月十六(即办“浩德格沁”的最后一天)的晚上，是送神灵归位的时候。待满天星斗后，在村外选一适当地方，以秫秸为火把，相对交叉地架起点燃，在紧密的鼓镲伴奏中，扮演者在火堆旁起舞，唱起《祭祀火歌》。火势略小时还要在火堆上跳来跳去，并顺势将面具丢进火堆中焚烧，称“送面具”。

**踩青**　清末民初至中华人民共和国成立前，每逢夏秋瓜果上市时，归绥(今呼和浩特)市近郊村庄盛行演野台子戏，演出者除本地戏班外，还有山西、河北的戏班。届时市内民众有自雇轿车，携带火锅饭菜等前往观看者，人称“踩青”。

**包“大戏馆子”**　清朝时，归化(今呼和浩特)城走“外路”和“西路”的旅蒙商人每到冬季，一过霜降都满载而归。他们每次请客看戏，都把全城的“大戏馆子”包下三五日，进行应酬，边饮酒边看戏。

**看“贴对子戏”**　到“大戏馆子”演出的多系名角，一些慕名的戏迷因无“请帖”不得入内，便送给戏馆堂倌一些钱以便进去看戏。为了不挡正式客人们的视线，他们便站在通天柱和露明柱前边，像贴上的对联那样，不吃不喝光看戏，人们戏称为看“贴对子戏”。

**庙会戏**　民间为酬神祭天定期举行的戏剧演出活动。如：农历四月唱娘娘庙戏，五月唱关帝庙戏。剧目有《过五关》等。各项活动，以庙立社，由当地乡坤作社首，负责向各户征集粮款，聘请戏班等事宜。每台戏演出数日不等。演出时戏台上挂黑色牛皮鞭，以警告取闹骚扰者。开戏日，民众贴对联，放鞭炮，杀牲灵，以求日后风调雨顺，人畜平安。届时观者如潮，车水马龙，商贾云集，热闹非凡。过去演庙会戏的戏班常带赌具，另搭芦棚，聚众行赌，其收入作各项应酬开支。

**会戏**　逢年过节和农闲时，由一个或几个乡村集资请戏班唱戏，庆祝丰收或求喜庆欢悦。多为三至六天，中间那天为正日子。若系祈神还愿的会戏，则要在正日子参神。是日中午，在参神的庙里或神棚前摆好祭品，由三名演员分扮状元、仙人和天官，乐队打过〔冲头〕后，三人依次念白，求天福赐神。尔后，乐队再奏〔将军令〕等曲牌，主持人(即会首)在鼓乐声中跪拜叩头，再向参神的人道喜和赏喜钱，最后撤祭品。

**官戏**　清代归绥(今呼和浩特)戏班为官府义务唱戏，谓之官戏。官戏列有四台，分别在绥远城(今呼和浩特新城区)将军衙署以及归化城(今呼和浩特旧城区)道台衙门、副

都统衙门和二府衙门门前公演。官戏没有固定时间，根据吉日庆典等公众活动的需要，由官府传唤戏班演出。演出时官府不付报酬，只供艺人伙食。有的官吏为了显示地位，有时也给一些赏赐。如果赏赐是给某个艺人的，文武场面和箱倌也能分得一点。如果是给戏班的，则按股均分。衣箱顶六股，班主、承事和箱倌各顶两股，实际上只得一股，另一股是替"大师兄"顶的，所得供修补戏装的针线支出。民国以后，在官府门口演出的官戏取消，但庙台的酬神官戏仍时有演出。

**祈雨戏**　天旱之年，农民敬神祈雨，请戏班演出以取悦天公，求得解除旱情。祈雨时间多在夏季，但形式各地不同。乌兰察布盟一带系以全副銮驾（敬神的设备）请出龙王庙中的龙王牌位，或抬出龙王塑像，由旌旗引路，鼓乐齐鸣，官吏与百姓光头赤足，手捧火烛，徒步行至水滩或山泉处，斜置净瓶于水中，跪拜焚纸。瓶中水满，即将此"神赐甘露"拜回庙中供奉，随之开台唱戏。伊克昭盟一带，若春播后出现旱情，必于农历五月十三（相传关老爷磨刀日）前后，请来戏班唱一台祈雨戏。"会首大爷"点戏时必点《渭水河》，因有河必有水，祈雨必有望。

**谢雨戏**　唱祈雨戏后，如遇喜降普雨，村民们便认为祈雨戏唱得好，关老爷显灵，恩降人间。于是，关帝庙前香火更旺，并请戏班加唱数日，以酬谢关老爷。

**神戏**　内蒙古西部地区，为祭祀各路神圣的诞辰，多唱一台戏以表村民之虔诚。如：农历二月初二为大仙庙唱戏，三月初三为山神庙唱戏，四月初八为娘娘庙唱戏，四月十四为吕祖庙唱戏，六月十三为火神庙唱戏，七月初七为牛郎织女唱戏，七月十五中元节为鬼魂唱戏等等。

**行会戏**　清末民初，在绥远省（今内蒙古中、西部地区）手工业较集中的城镇，每逢行业祖师诞辰或其他吉日，由各业行会组织主办的戏剧演出活动，意在企盼神灵赐予本行业平安兴旺。以内蒙古西部地区的丰镇县为例，土塘村的车运社每年二月出车前唱戏，以敬火神；四盖社（服务行）与鲜果行（瓜果小商行）则于夏季敬关帝时起唱；以菜农为主的南园子、东园子于七月主办谢雨戏，以敬龙王等。在归绥（今呼和浩特）乡耆府（即后来的商会）顶厘股的共有七大社和八小社，此外还有顶不上厘股的外九社。行商七十一家也各有其社，连同理发店、靴匠铺、银匠炉的"净发"、"靴匠"和"银行"等社，以及街市上的"平安社"、"同乡社"等，会社最多时达二百多个。这些会社，分别在各个庙宇中供奉祖师，每年至少唱一台社戏。由于会社繁多，归绥城里几乎天天都有社戏演出，有时一个庙里同时演出几台社戏。

**打台戏**　乡村或集镇新建戏台，必请戏班打台驱邪，防止狐妖作祟，安抚上方土地，保佑戏台免遭天火雷击和水土平安。是日清晨，观众云集戏台前，观看打台仪式。日出时，鞭炮齐鸣，锣鼓喧天，杀鸡取血洒于戏台各角落，尔后，演出开始。先演《五鬼闹判》（亦称《跳判》）驱鬼，再演《花子拾金》助兴。演打台戏时，各个村镇赠戏班每人红布若干尺，以避

邪。“打台”关系着戏班及艺人们日后的前途和命运,因而对班主派出的“活儿”,艺人们唯命是听,格外卖力。

**压台** 内蒙古不少地方戏剧种有压台的习俗,即上午演出结束后,由一演员扮作老翁,手持拂尘,上场念“修仙炼道,自在逍遥”,然后坐于桌前,双手抱肩,闭目养神,直至下午开戏锣鼓响后,方站起下场,此谓压台。

**接送财神** 旧历除夕晚,由一演员扮成财神,候在指定地点。接财神仪式开始,乐队奏乐,众人将财神接到台口,焚香,从台口向下撒掺有钱与糖块的五谷杂粮,让聚在台下的儿童争抢,然后送走财神。此举意在祈求戏班来年多盈利。

**开台戏** 开台的第一出戏,一般都是固定剧目,所以又称“定戏”。如,中路梆子、北路梆子戏班的开台戏多为《打金枝》。会首点此戏,意在观察戏班阵容,各门行当实力。二人台和东路二人台的开台戏因戏班的不同而异,无严格的统一规定。

**还愿戏** 为了某种目的许愿或还愿而请来戏班唱戏。在内蒙古东部地区,分“家愿”与“公愿”两种:“家愿”系富家请巫婆、神汉为家人看病,因惧某种精灵索命而许愿,病好后请戏班演戏还愿;“公愿”系农民为求五谷丰登,或天旱祈雨而公请戏班唱戏。届时要供白条猪,并将写有掌握雨水之神灵名字的白纸叠好,放在由五块砖搭起的牌位上。戏演完后白条猪即供演员食用。

在内蒙古西部地区,除具有以上习俗外,由个别观众请戏班为神庙唱戏也称愿戏。请唱还愿戏的主家,要向戏班付钱,少则银圆三、五元,多则十元、八元不等。钱归戏班人员共享。还愿戏的形式和内容都很简单,一般由三个演员穿戴戏装,手举笏板,走到前台,有时也走到庙前,三人互念几句戏文后结束。还愿戏多在较有影响或观众认为神圣的台口兴办。

**义演** 指戏班为赈灾或社会公益事业筹资的演出活动。亦称募捐戏。一个班社或几个班社联合演出,演员尽义务不取报酬,收入全部捐献,或为社会福利、慈善事业集资。

**为孩子画脸** 有些农家怕自己的孩子难养活,或怕受惊吓,请戏班为孩子画脸,以求冲灾。事后,农家要付给戏班少许报酬。

**海报** 即演出广告,由演出单位用彩色纸墨书写主要演员姓名与演出剧目、时间、地点等以招徕观众。

**门报** 在剧场门前张贴或悬挂当日演出剧目、主要演员等,或预告今后演出剧目之广告。

# 文物古迹

内蒙古已发现的与戏曲有关的文物古迹主要有岩画、壁画、陶俑、碑刻、古抄本、戏箱残件、乐器等。这些文物分别产生于青铜时期前、汉、北魏、辽、金、明、清各代。

岩画主要分布在内蒙古中西部地区。在乌拉山、狼山以及乌海市海勃湾区东部绵亘数百里的山巅沟畔平整的崖壁或石块上，凿刻着许多岩石画。对此，公元六世纪成书的《水经注·河水》中说："河水又东北历石崖山西。去北城五百里，山石之上，自然有文，尽若战马之状、粲然成著，类似图焉，故亦谓之画石山也"。岩画在内蒙古东部的一些旗县也有发现。这些岩画的始作年代早于青铜时期。大多数画面展示的是从秦汉到明清历代居住在中国北方各民族人民的生产、生活情形。其中有相当一部分是舞蹈图、舞乐图，为研究戏曲艺术在内蒙古地区的起源、衍变和发展的实物资料。在和林格尔的汉墓中，不仅发现了完整的汉代乐舞百戏图，在同一座墓中还发现了更为罕见的宁城图。宁城图是迄今为止在内蒙古地区发现最早最完整的展示演出场所、演出活动、观演情态的全景图。宁城图和乐舞百戏图可互相补充、印证，也颇有价值。

中华人民共和国成立后，在内蒙古中、西部的呼和浩特、包头等地区陆续发现了一批北魏时期的文物。其中乐舞陶俑从服饰、人物造型、表演等诸多方面体现了北魏时期中国北方各民族进一步交流与融合的历史。说明北魏时期对表演艺术有了新的追求，演员的造型趋向丰满，表演技艺更加纯熟。

在内蒙古东部的西拉沐伦河一带相继发现了一批规模较大、内容丰富、色彩鲜艳的辽墓壁画。壁画的内容主要以辽代契丹贵族的生活为题材，展现了他们豪华、奢侈的生活情景。这一部分壁画被称为"宴饮图"、"散乐图"等。关于散乐，《旧唐书·音乐志》说："散乐者，历代有之，非部伍之声，俳优歌舞杂奏……如是杂变，总名百戏"。《辽史·乐志》对辽代散乐之源做了记述："晋天福三年(938)，遣刘煦以伶官来归。辽有散乐，盖由此矣。"比较著名的敖汉旗北三家辽墓壁画、翁牛特旗解放营子辽墓壁画和库伦旗六号辽墓壁画等，其内容证实，来自中原的乐工、艺伶在辽代已通过各种渠道驻足北方草原。壁画中为契丹贵族表演的散乐队、歌舞伎队的一个显著特征是着契丹装束，执辽乐，或契丹、汉人服装、乐器兼杂，其演出情形尤遵唐代制度。这些文物对考查从唐代戏弄到宋元杂剧之间的发展、嬗变，有一定的参考价值。

清代内蒙古地区喇嘛教仪式剧兴起。现已查实，在阿拉善盟广宗寺，乌海拉僧庙，包头五当召，呼和浩特大召，多伦诺尔汇宗寺、善因寺，哲里木盟莫力庙等，自清代初以来，逢祀日均有规模宏大的演出。这些寺庙内早期演出《米拉·查玛》的一些服装、饰物镜、大号、小号、唢呐、长鼓、镲、锣等乐器和少量面具尚存，少数流入民间，大部分则与寺庙一同毁掉。如在阿拉腾沟、五当召发现的仪式剧饰物铜镜，均铸于金代，已流传了数百年。

原藏于呼和浩特大召寺内公中仓正厅内的《月明楼》卷画，是一幅描绘清代归化城（今呼和浩特）大戏馆子演出时的内景祥图。该卷画为研究清代初内蒙古城市戏曲活动所具规模、演出形式、观演习俗、剧场结构、建筑风格等都是十分难得的资料。

在内蒙古有一批珍贵的戏曲文物毁于近代兵火和社会动荡。如多伦诺尔城山西会馆水镜台建于清乾隆十年(1745)，原有两块水镜挂于大戏台左右两侧飞檐下的明柱上。水镜用天然水晶石精磨而成，长约八十厘米，宽约四十厘米。水镜不仅能把整个山西会馆和台下看戏的观众收入镜内，还可以在镜中找到城内的清真北寺和城外汇宗、善因二寺。水镜与戏楼一起熠熠生辉。抗日战争胜利前夕，这两件艺术珍品被苏军摘走，至今下落不明，仅存挂镜铁环一副。具有近一百八十年历史的下洼戏箱初置于清初，后经历代陆续添置，曾是内蒙古地区历史最悠久、配备最完善的戏箱之一，也被苏军“征车”拉走，今幸存残件若干。此外，在内蒙古东西部一些蒙旗王府，入清以后在王府内相继建造过一批王府戏楼，其建筑风格之独别，工艺之精湛，装饰之华美，亦堪称建筑艺术珍品，但戏楼历经岁月沧桑，现无一遗存。众多记载内蒙古戏曲活动的碑记、碑刻等，后被用于修桥、铺路、圈养家禽等，残存者多碑身破损残缺，字迹漫漶不清，碑文难以辨认。

由此，今搜集、发掘到的戏曲文物数量颇为有限，仅现内蒙古地方戏曲历史之一斑。

**狼山岩画舞乐图**　　1976 年 8 月由内蒙古文物考古工作者发现，后多次调查、拓描。岩画分布在西起阿拉善左旗，中经磴口县，东至乌拉特后旗、中旗。东西长约三百公里，南北宽约四十至七十公里的狭长地区。已发现岩画千幅以上，分动物图、行猎图、放牧图、车骑图、征战图、舞乐图等。关于岩画的年代，内蒙古文物考古研究所研究员盖山林认为：“可能始于青铜时代或更早些，而大量出现则在秦、汉时期，一直延续到清代”。（《阴山岩画》，文物出版社）是北方各民族不同时期的作品。

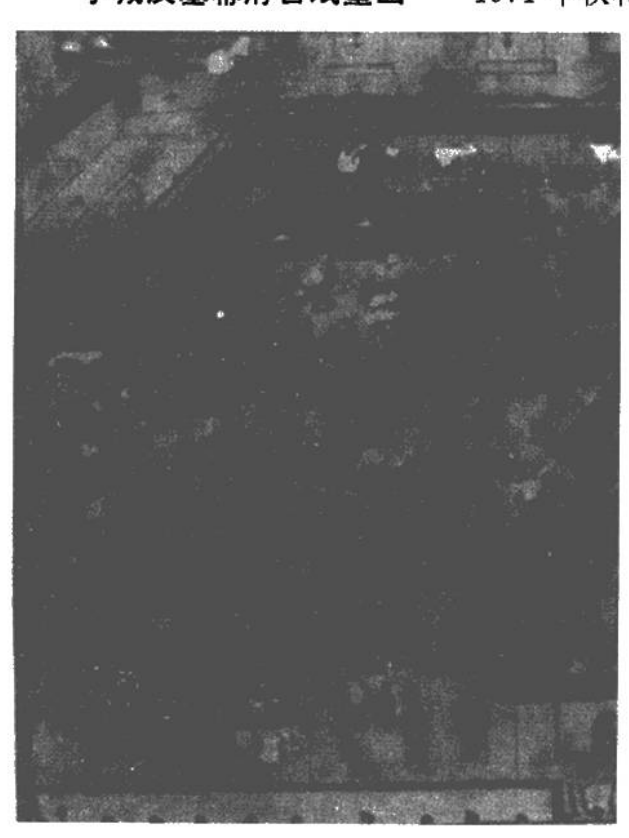


岩画中的舞乐图随处可见，形式多样，有单人舞、双人舞、集体舞等多种。其中有一舞者双手叉腰，双臂弯成孤形，足尖着地，舞姿优美。单独舞者大多无装束。集体舞蹈时，有系尾饰的，有扮成百兽的，也有周身环绕飘带的等等。

舞乐图的内容有表现娱乐的，也有表现祭祀或庆祝征战胜利等多种。其中有一幅原始舞蹈图画面高零点七三米，宽零点六一米，画的中央有四个系着长长的尾饰，牵臂面舞的人形，舞者动作一致。另一幅表现室内(或洞内)舞蹈场面的，画中可见一排四人，手牵着手，举动一致，翩然起舞。四周围框，似房屋或洞穴。与此同时在布尔哈达山顶石壁上还发现了一个石刻的帐棚，和今草原上的蒙古包十分相似，说明当时已有了在室内的舞蹈活动。狼山岩画舞乐图的发现为内蒙古地区舞乐的最初形态和最早的室内演出场所的确认，提供了佐证。

**和林格尔汉墓乐舞百戏壁画**　在和林格尔县新店子乡小板申村东，1971 年由当地农民发现，内蒙古文物工作队清理，现仍在原地保存。乐舞百戏图绘在护乌桓校尉墓室墙壁，位于墓中室北壁右下角，画长一百一十厘米，高八十厘米。绘制年代，内蒙古文物工作队和内蒙古博物馆认为“当在公元 145 年到 200 年这五十年之间的东汉后期”(见《文物》1974 年第一期)。画面中间竖立着一个大型建鼓(一种古代乐器)，兽形雕座，鼓面上蒙着伞状盖。在建鼓四周有许多艺人正在进行各种杂技表演，有跳丸、飞剑、舞轮、倒立、顶竿等场面，展现出相当高超的演技。画面中部上端，是一男一女凌空对舞的场面，男演员表情幽默诙谐，女演员飘然欲仙。画面展示了古代乐舞杂技表演的基本特征。画面的左上角描绘的是墓主人一家边饮酒吃饭，边看百戏的情景。(见彩页)

**宁城汉墓幕府百戏壁画**　1971 年秋和林格尔县新店子乡小板申村农民修梯田时发现汉墓一座，内有壁画。1972 年内蒙古文物工作队进行了清理和临摹。宁城幕府图绘制年代为东汉末年。(考证材料见《和林格尔汉墓乐舞百戏图》)绘于墓中室东侧左下方，宽一百五十九厘米，高一百二十九厘米，描绘了护乌桓校尉幕府内的设置和活动情况。



宁城图的左侧中部，绘制了一幅完整的乐舞百戏图，乐舞百戏图包括观演区和演出区两个部分。观演区位于左边庑殿式的幕府正屋，屋檐下垂黄绿色幛幔。屋内正中为主人护乌桓校尉，穿红衣，面视前方。左右两侧有侍仆、武官等人皆面向主人，或作跪拜状，或贴壁鹄立。在正屋的左侧，为一略低的抱厦，屋檐下垂着红色的幛幔，其

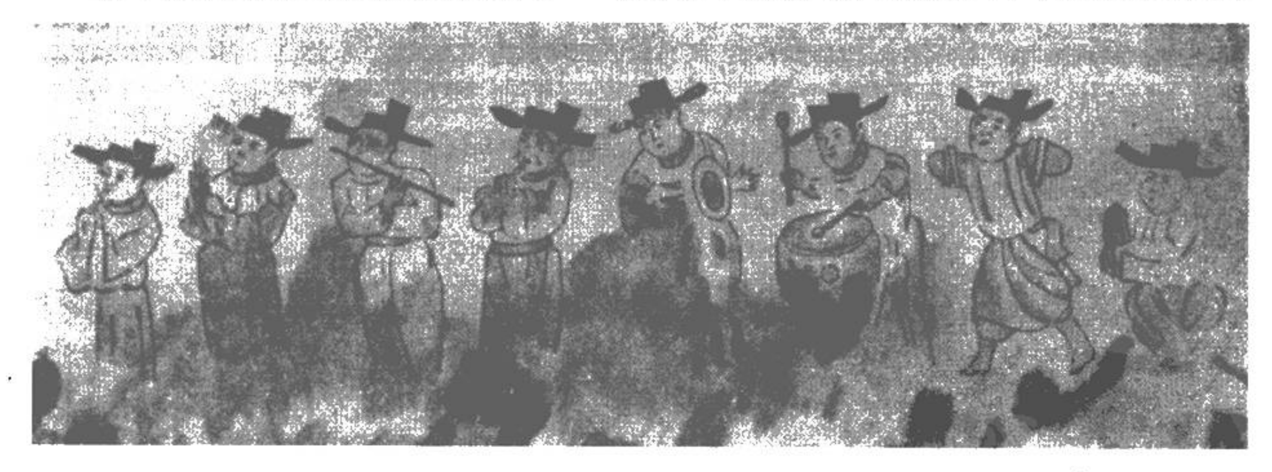
中一人坐黑色榻上，另二人侍立两侧；下有一人戴黑帻，着灰衣，跪于榻前。正屋和左侧抱厦的正面均以两根明柱支撑屋顶，其中左侧抱厦与正屋共用一根明柱，无门窗、隔扇，从屋内可直视屋外的表演区。

表演区位于正屋和抱厦的阶砌下。阶砌下有两人戴盔形黑帽，着红衣，立于两边。左一人身前置一鼎，两侍立者后，各有一黄衣执简册的文吏，左一人戴缁撮，面前置有带座的圆幢，两边有红带状物。阶砌下有十四人在表演舞乐百戏，呈现出各种表演状态。戏场下跪拜着若干赭衣人，为首的一人应为乌桓的渠帅或大人。后场左边一人带红帻、束带，右一人带缁撮，双手拱于胸前，执一长圆形物，两人皆面向赭衣人。表演区和观演区外围皆有武官及武士列队环立，武士戴红缨盔，穿甲，执红缨矛，武官戴武冠，穿黄色裤褶，阵容严整。

宁城幕府百戏图将演出和观演场所的全景做了精细的描绘，与同一墓中发现的其它乐舞百戏图相互补充、印证，为研究汉代百乐百戏演出形态提供了完整、珍贵的形象资料。

**呼和浩特北魏墓舞乐陶俑**　1957年发掘于呼和浩特市区内蒙古大学南侧路边的一座北魏古墓内。墓中出土一批文物，其中一组舞乐陶俑尤为引人注目。舞乐陶俑共计八件，质地坚硬，模制，表面有暗黄色釉层。俑高十六至二十厘米，头戴风帽，身穿窄袖曳地长袍，呈直立、双腿跪坐或一跪一曲状。舞乐陶俑在墓中按前后两排布局，后排为孤线形，共计七俑，分别做吹、拉、弹等动作，无乐器。前排一俑，在乐队伴奏下翩然起舞，舞姿造型舒展、优美、流畅，堪称艺术珍品。这组舞乐陶俑为研究北魏时期北方民族的表演艺术提供了珍贵的原始资料。现藏内蒙古博物馆。（见彩页）

**翁牛特旗解放营子辽墓宴饮壁画**　位于翁牛特旗乌丹镇东南三十七点五公里的羊



肠子河北岸，1970年发现并清理。此墓为圆形石室木椁券顶单室墓。宴饮图绘於东南向右半壁面上。其中散乐图人物身高约零点七米，长二点二米。画面上前后两桌纵排，墓主人在石桌正中席地而坐，前、后、左、右有侍吏，奴仆服侍主人饮宴。图中绘制宴饮所用散乐，由八人组成一队列，分别为吹笙，觱篥、横笛、箫和击腰鼓击大鼓击拍板状。整个画面长约四百厘米，宽七十厘米。背景用淡墨勾勒山村，野鹿奔跑，天空白云飘浮，显示了契丹山野情色。据赤峰博物馆研究人员认定，宴饮图描绘的是辽中期契丹贵族的生活情景。其中散

乐图中的人物着汉人装束，执辽乐。为研究我国北疆戏曲艺术的形成和发展，研究边疆与内地艺术的融合、交流提供了实物资料。

**敖汉旗北三家辽墓散乐壁画** 发现于敖汉旗丰收乡北三家村东侧一号墓内。发现并清理于1978年。这组壁画绘制在墓葬的四壁，内容包括出猎图、烹饪图、散乐图等，画面精细地描绘了契丹贵族生活情景。散乐图绘在天井南壁处西侧及墓道两壁。因墓葬早期被盗，壁画毁坏严重。发现时墓壁土质已呈疏松状态，无法揭取保藏，测量、拍摄后在原址封存。现从拍摄的画面上可见一组散乐图中的两个人物，一个击鼓者，一个吹觱篥者。画面长约六十厘米，宽约八十厘米，左右两侧残存人物衣着线条，可断定原图不止两人。散乐图线条流畅，洒脱，人物神态栩栩如生。更引人注目的是吹觱篥者着宋代衣帽，而击鼓者则宋衣辽冠，反映了辽宋两种文化交流、融合之态势。据内蒙古文物考古研究所李逸友、赤峰市博物馆项春松考证，该散乐图的创作年代为辽晚期。

**库伦旗六号辽墓散乐壁画** 位于库伦旗奈林稿苏木（乡）前勿力格嘎查（村），1980



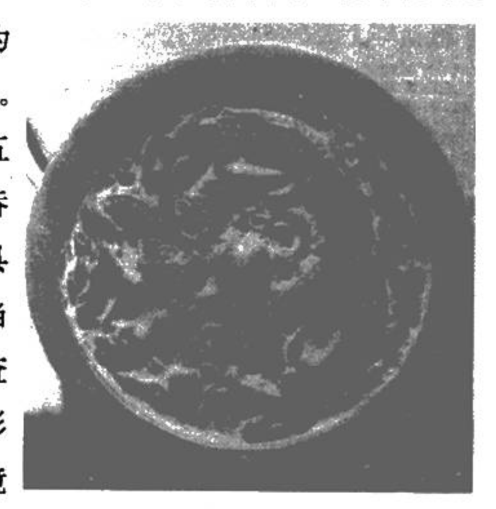
年6月至1981年9月由内蒙古文物队与哲里木盟博物馆清理、发掘。在六号辽墓前额处发现一幅壁画，内容为散乐图。图中绘五名歌舞伎，两侧四人奏乐，中间一人起舞。人物身高约零点八米。画长约三点三米，宽约零点九米。用朱砂、赭石、石绿等矿物质颜料绘制。

散乐图右起第一人头梳双环髻，发上插簪六根，上缀黄色细花，双髻用红色缯带扎系，带尾垂于脸侧；面形丰满，戴花式耳环；上穿粉红色宽袖襦衫，外罩黄色如意云头形披肩；下着浅黄绿裙，帔帛环肩，长裙曳地。怀抱琵琶，双手弹拨，神态文静安详。第二人足部以下画面脱落。头饰同前者，惟袖上有羽状纹饰，双手擎一觱篥，两腮微鼓师作吹奏状。第三人腿部以下画面脱落。头饰同前，面形丰润，眼帘微垂，作下视状。腰系粉色带，扎红裙，躯体前倾，两臂挥起，衬袖飘摆，彩带翻飞，呈手舞足蹈之态。第四人小腿以下画面脱落。头饰同前，面如白玉，双眉同耸。浅色紧袖衣，外着宽袖右衽粉色长衫，腰系绿带。身披长幅装饰彩带，飘带欲飞。手执一横笛，笛前端挂彩结流苏。身体微前倾，作颔首努力吹奏之状。

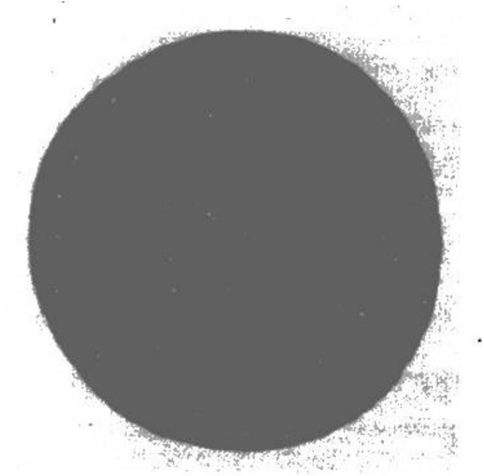
第五人画面大部脱落，仅存浅绿色长衫一段，红巾一角，彩带一节，红色云头履及腰鼓一角。

据哲里木盟博物馆，内蒙古文物工作队考证，图的绘制年代为辽代晚期，约辽太康六年(1080)前后(《内蒙古文物考古》第二期)。画风承唐代传统。散乐图的创作一改绘于墓室四壁、真实描绘墓室主人生前生活场景的旧制，彩用新的构思和创作手法绘于墓门处，象征着墓主人已逝登仙路，有浓厚的虚幻色彩，并包含一定的宗教内容。同时人物的头饰、衫袖、飘带和表演姿态等都是研究散乐艺术形态的珍贵实物资料。

**包头五当召仪式剧饰物镜**　铜镜铸于金代大青山麓的富民县(古丰州)。金申在《金代"富民县官"铜镜》一文中说："据铜镜形制和边款知为金代铜镜"。原藏包头五当召内，现藏包头文物管理所。青铜铸造(见图)。铜镜的直径为十八厘米，边框一点五厘米，半球形镜纽，高零点四厘米，背面铸一条巨龙，吞云吐雾，云水翻腾，姿态遒劲有力，边框凿刻有"富民县官 "数字，下有一花押标记。清康熙年间佛教寺院五当召建成后，铜镜流入寺院，成为演出仪式剧《米拉·查玛》的饰物，代代相传至今。演出时，表演者利用半球形镜纽把铜镜缀于前胸或后背处。随音乐节奏起舞，铜镜与面具、服饰浑然一体。



**乌海阿拉腾沟仪式剧饰物镜**　青铜镜。据内蒙古文物考古研究所考证，铸于金代，铸地无考。1967年发现于乌海地区的阿拉腾沟，为当地演出仪式剧《米拉·查玛》的饰物。铜镜直径十五厘米。半球形镜纽，高零点四厘米。背面铸无际大海，远处有仙山琼阁，近处一老者站在基石上，身穿宽袖长袍，手执斗笠状物，无发，双眉紧锁，张口呼唤，面呈庄重、神秘的表情。画面图像与仪式剧的演出气氛相谐。阿拉腾沟铜镜现由一位当地牧民收藏。



**阿鲁科尔沁旗继贤村金代杂剧盏托**　原为鎏金紫铜镂空铸件，后历经磨损，鎏金面大部分脱落，露出光滑铜面，当时的用途为放置茶具等(见图)。盏托于1976年由昭乌达盟阿鲁科尔沁旗文物管理所，在本旗天山口镇继贤村供销社废品库中发现并征集。现藏阿鲁科尔沁旗文物管理所。

盏托全高八厘米，托身高六厘米，底座高二厘米，托身与托座连铸，上口直径十点五厘米，底座直径七点二厘米。细腰。托体与底座有直通圆孔，孔径二点五厘米。盏托表面铸

九个铜人，除二人连铸外，其余七人呈等距离环形状分布。铜人高度在四点六厘米至五点七厘米之间（包括服饰高度），男性六人，女性三人。



因盏托中人物呈环行布局，姑定面部带笑容，宽脸隆鼻男性为第一人。蓄过耳长发，右手举起，头部上方悬一条鞭状物（一端与右手相连）。左手与一木鱼状物相连。袒胸露腹，腿部似系围裙，双足穿尖头靴（足尖向上微翘）。与金代“男子衣服都是窄小，不论贵贱皆着尖头靴”（见《中国古代服饰史·金代服饰》）的记述相吻合。

从右向左转（顺时针）第二人为男性，头戴吏帽，身穿交领长袍，右衽。左手执一物，似书卷或重合后的扇。右手弓于胸前，掌心向上。口张开，面部表情庄重，呈或唱或白状。

第三人为男性老者，头戴幞头，下颌处有长须，身穿交领长袍（露双足），右衽，束腰带。衣袖宽大，双臂重合曲于胸前。腰部以下扎长条状物，似裲裆甲。

第四人为男性，髡发。上身披衣，坦胸露腹，双手抱拳，呈侧身状。右足离地，穿尖头高腰靴，似边走边说。

第五人为男性，蓄长发，头顶左右两侧有装饰物（或头发盘结），留长胡须，面带笑容，袒胸露腹，右手拖长袖，左手执一有柄圆形物。人物形态滑稽。

第六人物为女性，发形似宋《半闲秋兴图》，为中盘福龙，眉清目秀，微笑。身穿紧身服，短衣袖。右手执云板状物，左手提篮。右足高抬过膝，腰部扎裙状物。

第七人为女性，发形似《半闲秋兴图》，中垂螺髻，双手握一笛状物在吹奏。身穿长袍，露双足。

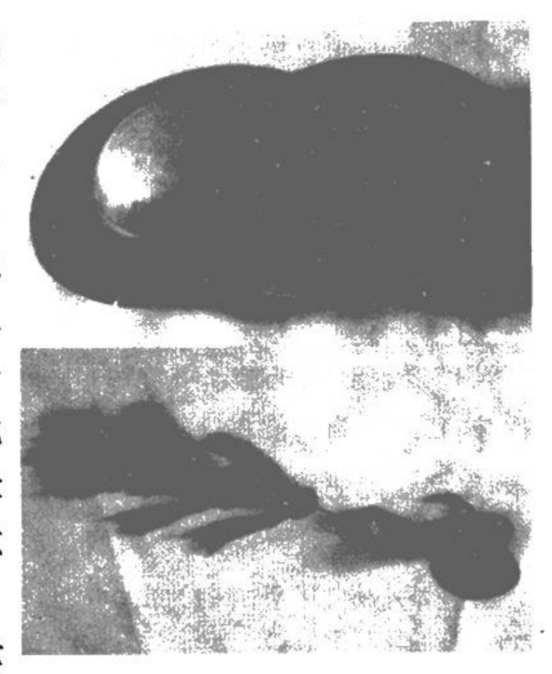
第八人为男性，头戴幞头，相貌慈善。身穿交领曳地长袍，右衽。身体右侧与第九人相接，右手置第九人身后，左手藏于飘逸的长袖内，头向左侧微斜。

第九人为女性，垂双髻，穿圆领长袍。头饰与发式服装等，与《山西繁峙县岩上壁画》相似（见《中国历代服饰史·金代服饰》）。身后头部至右肩处斜置长柄扇状物，左臂下垂紧贴于两人中间。右臂弯曲，右手伸向前方，飘摆长袖。第八、九两人口张开，从面部表情看轻松，自然，似共同表演。

盏托的铸造工艺甚为讲究，所有人物的动作、神态各异，栩栩如生。盏托的铸地和铸造年代均无文字材料可考。经内蒙古文物考古研究所专家鉴定，认为铸件上的人物与宋、金

时期杂剧有关。

**奈曼旗博尔悌庙仪式剧乐器、道具** 奈曼旗王府博物馆工作人员张宇1990年在奈曼旗明仁苏木博尔悌庙中征集铜钹一副(见图)、摇鼓一件,现为奈曼旗王府博物馆馆藏文物。据寺庙喇嘛讲述,并经王府博物馆依据博尔悌庙史考证,属清中、晚期文物。铜钹外径四十一厘米,两半球直径二十二厘米(见图)。摇鼓为鸭蛋形,长十二点五厘米,宽十一厘米,双面蒙羊皮。中间部分为一双人头骨制成的框架,内书写藏文。摇鼓手柄处以下为布制带状装饰物,上面绣勾子云等(见图)。逢寺庙演出仪式剧《米拉·查玛》时,均使用该乐器和道具。



**古画《月明楼》** 原收存于呼和浩特市无量寺(大召)公中仓正厅内,每逢无量寺举行宗教活动时,将此画挂在正座上端。1961年征集时,画面多处破损,修复后的原件藏内蒙古博物馆。复制品仍存放在无量寺内。画长三百五十厘米,宽一百五十三厘米。画法为单线平涂,用矿物质原料,故颜色多年不变。关于《月明楼》的成画年代,内蒙古文物考古研究所和内蒙古博物馆的研究人员认为早于清咸丰元年(1851);画的作者一说认为系清代画家韩葆纯,另一说认为不能断定系韩之作(没有提出其他作者姓名)。

画面表现的是清康熙二十八年至三十五年(1689——1696)康熙(玄烨)率军平定噶尔丹叛乱期间,在归化城(今呼和浩特)微服私访的故事。画中人物共有一百一十位,其衣冠服饰互不相同,举止行为各具特色,充分表现了康熙年间当地的民风民俗。

画面还精细地描绘了不同阶层的观众在月明楼边吃饭边看戏的情景,展示了清代归化城内大戏馆子的内景。对大戏馆子的建筑结构、布局陈设、舞台位置、观众厅状况、经营形式以及演出和观演习俗等作了详尽的描绘。画中因私访陷入重围中的玄烨似有困窘之态;店中小二刘三仗义执言,举起左手要替玄烨付所欠酒钱;店主安山太一伙满脸凶横试图大打出手;一部分人在从中规劝;一部分人喝茶、饮酒、吃饭看热闹;位于一楼大厅内的一些人,目光凝视着二楼正中的舞台,看着舞台上的演员。

《月明楼》画面与《归绥识略》中关于归化"戏楼酒肆,大小数十百区,镇日间燔炙煎熬,管弦呕哑,选声择味,列坐喧呼"的记载相契合。(见彩页)

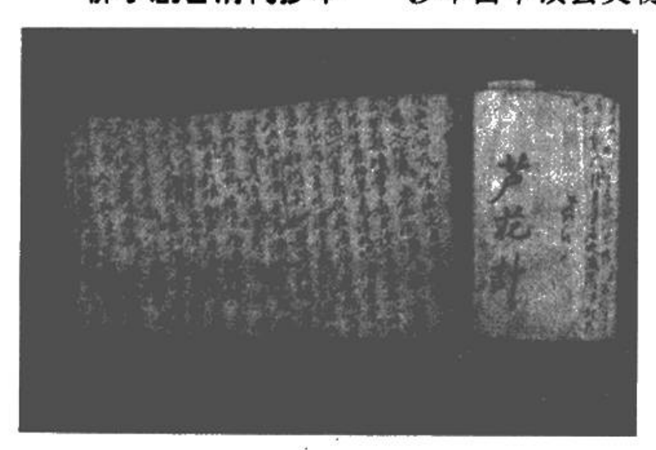
**下洼戏箱残件** 该戏箱残件1985年发现于奈曼旗义隆永乡南梁村的一间仓库内。现仍在原发现处收存。下洼戏箱初置于清乾隆年间,清光绪至民国初年,曾多次添置,甚为完备。残件包括衣箱一个,彩匣子一个,头饰盒一个,头面、头饰十余件,戏衣一件。依据下

洼戏班史推算，这只衣箱的购置年代在李凤芝班之前（其后添置的衣箱均有标记），时间早于清同治九年（1870）。其余物件约为清光绪十五年（1889）至民国初期陆续购置。衣箱长八十六厘米，宽五十七厘米，高六十八厘米。箱体用松木制作，长方形，弧形顶，大揭盖。棱角处包铁皮，钉圆形铁钉。彩匣子为上下两层，中间有“∩”提把。框体和匣合用竹片、竹条和竹丝制作，两耳端处刻装饰花纹。该匣子组合成套后，长三十八厘米，宽二十三厘米，高二十七厘米，底部至提把处五十二厘米。底箱和彩匣子等戏箱残件，虽历经磨损显得十分古旧，其质地尚好。戏衣为一件男蟒。黄底。戏衣的前后部及两袖用丝线绣着九条五爪金龙。衣领处绣五条小龙，其余图案为山、水、云、蝙蝠等，做工颇为考究。戏衣长一点三八米。水袖长八十五厘米，从用料及缝制工艺看，与原件不同，属原水袖损坏后补制的。头饰盒及头面、头饰等物后散失。



**敖汉旗大佛寺戏楼碑记**　该碑立于清光绪十三年（1887），为敖汉旗下洼镇大佛寺补立的碑之一。本世纪六十年代中期，大佛寺及戏楼被毁，石碑被用做桥栏板，今尚存。碑体高一点三五米，宽六十厘米，厚十五厘米，汉白玉石质。碑额刻“大佛寺叙事碑记”七个大字。碑文清晰可辨，记载的是清同治三年（1864）至十一年修建大佛寺及大佛寺戏楼的盛况。碑文中有“……四境之人，少长咸集，庙宇有章，而席维演剧如不尽善，何八年□午不事，托钵造戏楼一座，焜耀外观，檐飞柱峙，厦广堂宽，采振遥空，辉通内院即崛起……戏楼佛殿共费钱余万有奇，独立之成，视前此所修尤伟焉。布翼纷飞，列棼橑也。高骧框举，荷栋桴也。皓耀鲜浩，清铅华也。悬缀琅珰，裁金饰也。聚精萃巧，尽態极妍，远瞻近视，巍然焕然……”的记述。

**梆子剧目清代抄本**　抄本由丰镇县文物管理所干部田运兴收藏。现存的一本长二十九厘米，宽十五厘米，麻纸墨笔抄写成册（见图）书脊处贴木板，线装，外有蓝布封面（已残），抄写年代无法辨认。



抄本原主人系丰镇名绅后代蔡生祥（已去世）。据抄本现收藏者田运兴介绍：“蔡生前说过，他的祖父和父亲早年经常约请梆子班社到家中唱戏，同时指定家人抄录剧本，后将历年抄录的剧本装订成册，共两卷。”蔡生祥生于民国初年，按年代推算，该书应抄于清光绪至民国年间。抄本现存一卷，

另一卷下落不明。从书中字迹看，非一人手迹，且用纸墨也不尽相同。书中有诸多修改、补充之痕迹，行书、草书并用，竖写。每行字数在十五至十七字之间，每页行数在十九至二十三行之间。抄本首尾均有残页，现存一百三十八页，约五万五千余字。

该抄本抄录的剧目有《杀府走鞭(边)》、《哭庙》、《天水关》、《连环计》、《百寿图》、《钟子期听琴》、《沙陀国排宴》、《取成都》(月月红本，原注)、《头进宫》(《朝天子》，原注)、《鸡架山》(《劈殿》，原注)、《佛手菊(笏)》(又《大香公》，原注)、《陈公计》(又《捉放曹》，原注)、《桑园会》、《芦花计》、《北天门》、《杀楼》、《渭水桥》、《武家坡》(残缺)。抄本字迹今仍清晰可辨。

**敖汉旗古鲁板蒿村评剧大膛板鼓**　评剧、二人转乐器。制作年代不详。据老艺人赵永清推算，清光绪年间，一直为敖汉旗古鲁板蒿村艺人使用。1985年发现，原为本村评剧、二人转艺人赵永清之子收存，现藏敖汉旗图书馆(见图)。大膛板鼓框架用五瓣硬杂木拼制而成，呈红褐色，外径二十五厘米，高七厘米。鼓面蒙以牛皮，与鼓身连接处钉圆钉二十余枚，经数代相传，鼓身已出现裂纹，艺人曾用铅丝绑扎维修。鼓面保存完好，敲击时仍可发出清脆、悦耳之声。



**开鲁县义顺班戏箱残件**　该戏箱残件1989年发现于开鲁县评剧团，现仍在原发现处收藏。据老艺人支长顺之妻回忆："民国二十二年(1933)，支长顺之父支明谦在吉林省双辽县郑家屯购置到一副旧戏箱，同时组建义顺班。在此之前戏箱已经流传两代。"由此推算，该戏箱初置于清光绪年间。近百年来历经辗转，戏箱今仅存四个，箱内有墨笔书写大字"义顺班"。戏箱用优质红松板制作。其中长方形平顶箱两个，长一百一十厘米，宽六十五厘米，高七十厘米(两件尺寸相等)。长方形弧顶箱两个，长一百一十厘米，宽六十厘米，高八十厘米(两件尺寸亦相同)，箱底部带箱架。义顺班主要活动于内蒙古东部和吉林等地、演出梆子、京剧、评剧，俗称"三大块"班。

# 报 刊 专 著

**内蒙古自治区第一届民族民间音乐、舞蹈、戏剧观摩演出会刊**　综合艺术资料。1955年10月1日至20日共出六期。刊载内蒙古人民委员会副主席哈丰阿的讲话、内蒙古党委宣传部副部长阎素的《文艺工作要为社会主义建设服务》的报告、内蒙古文化局副局长布赫作的《发展各民族的文化丰富各民族人民的精神生活》的报告、演出活动、剧目评论、剧种知识、剧团介绍、演员介绍、演出心得等。会刊存内蒙古档案局。

**鸿雁**　综合性文艺期刊。内蒙古群众艺术馆主办。1956年10月创刊，三十二开本，半月刊。1962年停刊。1965年复刊，易名为《内蒙古群众文化》，翌年恢复原刊名。三十二开本，双月刊。"文化大革命"中停刊。1973年复刊，易名为《乌兰牧骑演唱》。三十二开本，双月刊。1980年再次恢复原刊名，并改为十六开本。每期发表一两个适于演出的小型戏曲剧本。所发表过的《光棍娶妻》、《接婆婆》、《分粮》等小戏，曾为自治区内各地剧团和乌兰牧骑广为演出。此外，还辟有创作辅导、舞美常识、艺术论坛、演员介绍等栏目。历任负责人或主编有刘英男、超克图纳仁、奥其、何乃强、何守中、朱绍斌等，编辑有贾振安、席子杰、琴子、盛丽、阎新生、李连成、马立和、刘艾平等。内蒙古群众艺术馆有收藏本。




**鸿嘎鲁**　综合文艺期刊。蒙古文。十六开本。公开发行。内蒙古文化局主办。1956年创刊，曾于1961年、1966年两次停刊。刊名经历了《鸿嘎鲁》、《演唱材料》、《乌兰牧骑演唱》，《鸿嘎鲁》的变易过程，有半月刊、月刊、双月刊等。首任负责人达瓦，后为阿拉坦其其格、赛音毕力格等。博・敖斯尔、白音那、梁美蓉、那仁托娅、贺西格巴图、斯・乌云、白铁宝、白音斯楞、巴布等曾任编辑。刊物发表过《远方来信》、《官道放羊去》等独幕蒙古戏。同时发表戏剧评论、创作辅导文章。内蒙古群众艺术馆有收藏本。

**内蒙古自治区第一届戏曲观摩演出会刊**　戏曲综合资料。演出会宣传处编。1957年11月3日至12月15日共出二十四期。刊载内蒙古党委宣传部副部长沈湘汉作的政治

报告、内蒙古人民委员会副主席哈丰阿为大会的祝词、内蒙古文化局副局长布赫作的《十年来内蒙古戏曲工作总结》、演出活动、剧目评论，剧种资料、剧团介绍、座谈纪要、演出心得、获奖名单等。内蒙古档案局有收藏件。

**二人台音乐** 戏曲音乐论著。吕烈著。内蒙古人民出版社1959年3月出版。全书收入二人台传统曲调六十种，其中一部分附有唱词。在前言和专论中，介绍了二人台音乐的来源与构成，论述了从民歌向戏曲音乐发展的变化过程，表现形式、调式、节奏和旋律的特点，唱腔与剧目的关系。本书是作者多年搜集整理二人台艺术遗产，在占有丰富资料的基础上进行研究的成果，是自治区论述二人台音乐的一部专著。内蒙古人民出版社有收藏本。

**内蒙古自治区1959年专业艺术团体会演会刊** 会演综合资料。会演大会宣传学习处编。1959年7月5日至7月22日，共十四期。刊载内蒙古人民委员会副主席哈丰阿在开幕式上的讲话，内蒙古党委宣传部部长胡昭衡、副部长沈湘汉在大会作的政治报告和总结发言、戏剧评论、演出情况、剧团介绍、经验交流、获奖名单等。内蒙古档案局有收藏件。

**中国地方戏曲集成·内蒙古卷** 中国戏剧家协会主编，内蒙古自治区文化局编辑，中国戏剧出版社1959年8月出版。三十二开精装本。选收了八个剧种的三十三个剧目，多为内蒙古自治区历次戏曲会演中的获奖剧目，其中包括蒙古戏《慰问袋》；晋剧《嘎达梅林》、《白虎鞭》、《梵王宫》、《凤台关》、《太白醉写》、《寿州别母》、《二英记》、《鸳鸯被》；二人台《走西口》、《打金钱》、《打樱桃》、《打秋千》、《探病》、《挑菜》、《方四姐》；京剧《血染长平》、《梅玉配》；二人转《张翠莲》、《杨宗保问路》；大秧歌《借冠子》；道情《买药》；八角鼓戏《对菱花》。卷首载有内蒙古自治区文化局撰写的"前言"，介绍全区主要戏曲剧种概况及中华人民共和国成立后戏曲事业的发展，剧照二十五幅。内蒙古图书馆有收藏本。

**二人台剧本选集** 内蒙古自治区文化局选编，1960年7月内蒙古人民出版社出版。三十二开本，纸面半精装，内收二人台新创剧目十五个，传统剧目二十个。新创剧目是业余作者写的小戏。传统剧目大多经过整理改编，是各二人台剧团经常上演的保留剧目，其中有：《走西口》、《打金钱》、《打樱桃》、《打秋千》、《挑菜》、《放风筝》、《牧牛》、《碾糕面》、《尼姑思凡》、《卖菜》、《探病》、《借冠子》、《挂红灯》、《赠褡裢》等。内蒙古人民出版社存藏本。

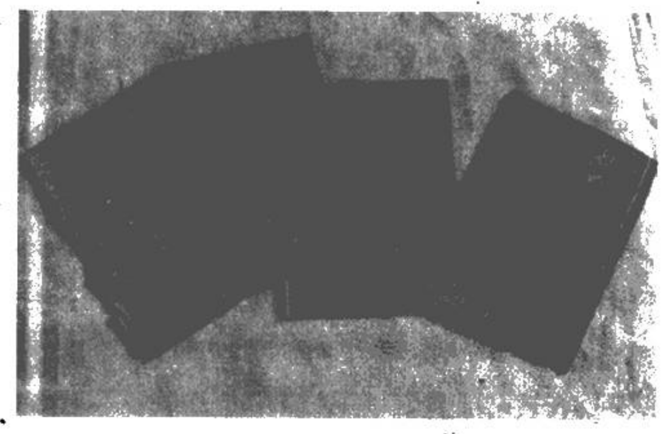
**二人台资料汇编** 剧种史综合资料汇编，内蒙古自治区文化局编，内蒙古人民出版社1961年3月出版。本资料汇编包括《二人台初探》及《二人台传统剧索引》两部分，作者草田（苗文琦）。《二人台初探》十一万五千字，有六章，论述了内蒙古地方小戏二人台形成演变的过程，二人台的剧本、音乐和表演，以及二人台在中华人民共和国成立后的发展。是作者自1953年以来，深入到二人台艺人中间进行采访、调查和座谈，于1955年写出初稿，后多方征求意见，经过删改而定稿。《二人台传统剧目索引》共收集二人台（包括东路二人台）传统剧目一百二十三个，其中丝弦调七十四个（硬码戏五十个，带鞭戏二十四个），码

头调四十个，移植剧目九个，每个剧目都介绍了剧中人物、故事梗概和演唱形式。内蒙古人民出版社有收藏本。

**二人台传统剧目汇编** 三十二开本，共七集。1962 年 5 月成书，内部发行。内蒙古二人台艺术调查委员会编辑。全书收入在内蒙古中西部地区的二人台和东路二人台传统剧目二百五十五个（包括码头调、顺口溜）。编辑时编者对老艺人的口述逐字逐句作了校正。剧目内容未做修改、删节，仅对唱词中的一些方言做了注释。在同一剧目中老艺人的不同唱词，同时予以记录并存。“汇编”收入二人台剧目一百四十二个（包括蒙汉语混合演唱的剧目二个），东路二人台剧目一百一十三个。第一、二、三集收《走西口》、《顶灯》、《牧牛》、《卖菜》、《碾糕面》、《打金钱》、《挂红灯》、《转山头》、《种洋烟》等二人台传统剧目七十四个；第四、五集收入《走西口》、《三女拜寿》、《偷黄瓜》、《光棍哭妻》、《回关南》、《摘花椒》、《卖麻糖》、《拉毛驴》等东路二人台传统剧目六十五个。第六集收录的是二人台和东路二人台的码头调、顺口溜、数板等。第七集为补遗集，对前六集未收入或不同唱本的传统剧目、码头调（包括烂席片）、顺口溜、数板、行酒令、绕口令等均作补遗。补遗集 1963 年出书。内蒙古艺术研究所有收藏本。

**内蒙古自治区二人台、二人转观摩演出会刊** 戏曲综合资料。演出会刊编辑部编。1963 年 11 月 20 日至 12 月 2 日共出八期。刊载内蒙古党委宣传部副部长阎素作的关于二人台二人转发展方向的报告，内蒙古文化局副局长刘佩欣、席宣政分别作的关于中央文艺工作会议精神、二人台二人转发展现状及改革问题、文艺为农村牧区服务的报告，演出活动，剧目评论，剧种介绍，演出心得，剧种改革经验等。合订本附《内蒙古日报》发表的有关观摩演出会的评论、消息和报道的汇编，各演出团节目单。会刊存内蒙古档案馆。

**内蒙古戏剧** 戏剧期刊，十六开本，1964 年 4 月创刊（见图），内部发行，由内蒙古文化局和中国戏剧家协会内蒙古分会合办。主编珠岚其其珂，副主编超克图纳仁，编辑郑士谦。1965 年 12 月停办，共出四期，每期一百二十页。刊载创作、整理和改编的各类剧本、剧作者介绍、戏剧专论、剧本评论、创作辅导等。内蒙古文化局资料室、中国戏剧家协会内蒙古分会资料室均有收藏件。

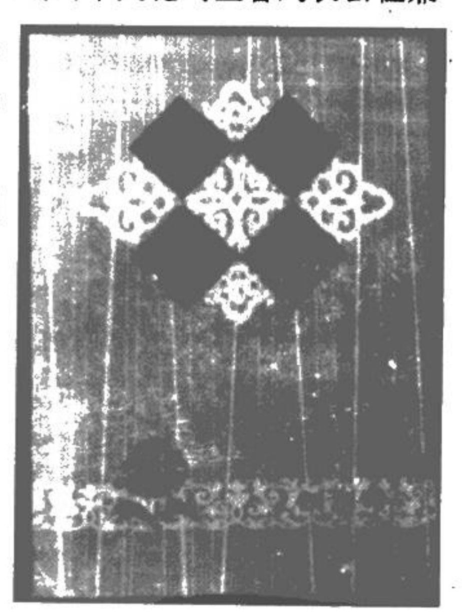


**百灵** 群众文艺刊物。包头市群众艺术馆编辑出版。曾名《群众演唱》、《工农兵演唱》。1973 年创刊，1980 年改名《百灵》。十六开本。内部发行，不定期。自创刊至 1982 年底共出版二十六期，其中发表剧本七十余个（包括话剧剧本）。包头市群众艺术馆有收藏本。

**乌兰察布盟戏剧集** 戏剧刊物，内部发行，不定期。1978年8月创刊，后多次更改刊名，编辑人员也不固定。《乌兰察布盟戏剧集》共出三期，由乌盟群众艺术馆主办，主编武炳魁，编辑王裕熙。1979年改名为《乌兰察布盟小戏专集》，由乌盟文化处和群众艺术馆合办，共出三期，主编阿木古郎，副主编李希昂，编辑张志艮、乐仪、王裕熙。1981年改名为《群众文化》，仍交由乌盟群众艺术馆主办。主要发表剧本，其中以小型戏曲剧本为多，前后共发表四十个。乌兰察布盟群众艺术馆资料室、乌兰察布盟文化处资料室有收藏本。

**内蒙古自治区1978年专业文艺会演会刊** 会演综合资料。会演办公室宣传处编。1978年11月15日至12月15日，共二十二期。刊载内蒙古党委常委、宣传部部长布赫在开幕式上的讲话，内蒙古文化局局长云照光的总结发言，演出情况，剧目评论，经验交流，座谈纪要，获奖名单。卷首刊载剧照五十一幅。会刊存内蒙古档案馆。

**剧稿** 戏剧期刊，十六开本，内部发行。1979年创刊，包头市文化局戏剧创作评论室主办。以刊登本市剧作为主，兼发戏剧评论。主要栏目有剧本、剧评、说长道短、谈艺篇、戏剧动态等。每年出版一至二辑，每辑约五十万字，截至1982年已出版正刊四辑，增刊二辑(《二人台资料专辑》第一、二辑，与群众艺术馆合办)。主编由市文化局主管局长云程兼任，编辑部主任李野，副主任项在瑜，编辑有曾白驹、阎甫、郭长歧、赵伯超、王宏喜、王庆宽、唐宝春等。包头市文化局资料室收有藏本。



**北国影剧** 戏剧电影期刊。十六开本。1979年创刊，1980年正式出版，内部发行，季刊。内蒙古文化局主办。石万英、阿都沁夫、奥其等先后任刊物负责人。主要刊载创作、改编、整理的剧本，以及关于戏剧创作、表导演、舞台美术、戏剧音乐等方面的理论文章。辟有专栏，评介艺苑人物，反映内蒙古影剧界动态。到1982年底共出八期。同时创刊的蒙文刊物《影剧》，共出五期。先后担任编辑工作的有汉文编辑：查洪武、马逵英、郝枫珠、吴新秦、萧漠玲、萨仁托娅；蒙文编辑：朝格柱、阿尔毕吉乎、斯琴。《北国影剧》编辑部有收藏本。

**二人台传统剧目选编** 戏曲剧本汇编。由内蒙古人民广播电台选编。三十二开本。全书选编了《打秋千》、《打樱桃》、《探病》等十五个二人台传统剧目。1980年1月编印。内部发行。内蒙古人民广播电台有收藏本。

**呼呼歌** 蒙文戏剧刊物。“呼呼歌”为蒙古语，意译为布谷鸟。伊克昭盟群众艺术馆主办。1980年创刊。不定期，内部发行。十六开本。为自治区盟(市)级唯一的蒙文戏剧刊物。以发表剧本为主，同时辟有民间文艺、曲艺、创作理论等栏目。刊物所载蒙古戏，多为盟内各乌兰牧骑演出。主编阿云嘎、邬丽生，编辑孟根苏吉、齐·毕力格。1982年前共出四

期。刊物存伊克昭盟文化处艺术档案室。

**巴彦淖尔剧稿**　戏剧刊物。巴彦淖尔盟文化处创作研究室主办。十六开本，不定期出刊，内部发行。1980年11月创刊，到1982年底共出两期。该刊以发表本盟作者创作的剧本为主，同时辟有戏剧评论，创作辅导和戏剧活动动态等栏目。创刊后曾发表过《儿子啊，儿子》、《好亲家》、《田寡妇养鸡》等戏曲剧本。主编杨仕君。编辑王阔海、张善林。内蒙古艺术研究所有收藏本。

**东路二人台传统剧目选**　戏曲剧本汇编，由内蒙古群众艺术馆《鸿雁》编辑部编辑。1980年11月出版，内部发行。全书共收入经整理、改编、配曲的东路二人台传统剧目六个，有《拉毛驴》、《摘花椒》、《撒荞麦》、《观花》、《卖麻糖》、《小放牛》等。内蒙古艺术研究所有收藏本。

**戏剧小报**　戏剧报刊。1980年创刊，八开四版，包头市剧协主办，栏目有戏剧评论、演员介绍、梨园今昔、争鸣园地、戏剧小品、戏剧动态等。内部发行，不定期，到1982年共出五期。主编李仰南。包头市剧协有收藏件。

**剧本选编**　剧本汇编。由昭乌达盟文化局、昭乌达盟文联编辑出刊。十六开本，全书选编了盟内作者创作的《阳春三月》、《终成眷属》等戏曲剧本五个，还收入了小话剧《三改告示》等。该书1981年编印。内部发行。昭乌达盟文化局有收藏本。

**东路二人台音乐**　东路二人台音乐资料汇编。三十二开本。1981年10月成书，内部发行。内蒙古文学艺术研究所编辑。全书收入《走西口》、《回关南》、《光棍哭妻》、《割红缎》、《摘花椒》、《小放牛》、《五哥放羊》、《下山》、《十对花》、《顶灯》、《妓女告状》等东路二人台七十八个传统剧目的唱腔音乐及杂曲小调一百四十六首。内蒙古艺术研究所有收藏本。




**北疆烈火**　戏剧剧本汇编。三十二开本。昭乌达盟文化局、昭乌达盟文联主办，盟文化局剧目工作室编辑。该书收入《北疆烈火》等剧本六个。此外还收入电视文学剧本电影纪录片脚本各一个。1981年12月出版，内部发行。昭乌达盟文化局有收藏本。

**青城戏剧**　戏剧刊物，不定期。呼和浩特市文化局编辑。内部发行。十六开铅印本。1981年创刊至1982年底共编印两集，刊载剧本及戏剧评论。先后担任编辑工作的有孙书祥、贾勋等。呼和浩特市文化局资料室有收藏本。

# 轶闻传说

内蒙古戏曲活动中，代代相传的轶闻、趣事、传说等甚多，其中不乏在民间流传较广，内容健康，风趣幽默的佳作。内容有反映中华人民共和国成立之前艺人苦难生活的，有从艺后勤学苦练抗争困厄的，有艺人之间相互救助的，有参加抗日救亡宣传的；也有弘扬各民族艺人惩恶扬善的，破除迷信的；还有在艰难环境里为剧团的生存而机智斗争的等等。以上内容虽不一定全系史实，但可以从一个侧面窥视不同历史时期内蒙古戏曲活动之一斑。

**一字音不准，终身成残疾**　清光绪十年，喀喇沁旗十一代王爷旺都特那木济勒在王府组建了梨园子弟班，从北京请来教师数人，教授那些被选进戏班的蒙古族青少年奴隶。

旺都特那木济勒王爷是个戏曲行家，每次演出时他都坐在台下，演员的唱腔有荒腔走板或念白发音不准，都逃不过他的耳朵。一旦出错，非打即罚。

有一次，戏班在燕贻堂演出昆曲《芦花荡》。扮演张飞的青年演员六十六是个蒙古族奴隶，汉话说不好，自报家门时将张飞的“飞”字念成了“灰”字。为了这一字音念得不准，六十六竟被旺都特那木济勒抽打了几十蟒鞭。王爷还嫌不解气，又令家奴刺破了六十六的双眼，一面往里揉石灰，一面恶骂道：“记住，是张飞的‘飞’，不是石灰的‘灰’！”一个活蹦乱跳的青年就这样被弄瞎了。

**一招不慎，火烧连营**　清宣统末年，朝阳金堂戏班到敖汉旗下洼戏楼演出《马芳困城》，台下观众连连叫好。下洼戏班班主李凤芝自愧不如，遂招收小学员进行培养。果然，其后的二十余年里，该班人才辈出，演出长盛不衰。民国十四年(1925)冬天，李凤芝招收的最后一届科班“福家班”在下洼东门外搭台首演。李及其岳父沈庆云对这次演出十分重视，用数十辆铁车轱辘搭台，使用的是新购置的行头、乐器。当地名绅和四邻乡民云集台下，盛况空前。不料戏刚演了两天，台上突然起火。烈焰腾空，火光冲天，风助火势，人不可近，演员和观众四处逃散。福家班班主沈庆云急得连连烧香磕头，终无济于事，顷刻间一座宏大的戏台化为灰烬。沈当即昏倒在地。大火还累及邻近民居，烧得天昏地暗。事后，关于福家班遭劫难的原因，民间流传一种说法：一次，下洼戏班到大甸子庙演出，班里有人偷了“瓷老爷”(瓷塑的关公像)，并拿到朝阳去卖，得罪了神灵。于是“瓷老爷”施术火烧戏台，以

示惩戒。其实，失火的原因只有戏台上的演员心里最明白，是他们在唱“闪相”戏时，用酒精喷火彩，一招不慎，才引来这场大祸。

**二娃生扮戏一分钟**　1958年，伊克昭盟晋剧团在后套一带演出。一天演出《火焰驹》，开演前扮演李彦贵之母的老旦突然病倒，不能登台。其他演员都有戏，无人替代。剧务忽然想到高有生（二娃生）正在休息，想请他出来救场，但又担心老人身体不适，恐演到《打路》一折时支持不了。但是，救场如救火，剧务顾不得多想，赶紧到后台演员休息室向高有生以实相告。高有生二话没说，只问：“几点开戏？”剧务说：“八点半。”高有生点点头，躺下睡去。开戏后，《卖水》一折丫环梅英已被家奴杀死，《土地庙》一折即将开场。剧务和台上的演员正着急时，只见高有生来至后台，抓过一把香灰迅速往脸上一抹，接过水粉白笔往双眼四角上一点，然后将白网子、老毛、帕子勒好，水领搭好。二衣箱把老旦道袍撑开，高有生轻展双臂，急插两袖，边系丝绦边换福字履，又至杂衣箱处抽棍，同时高声起板：“媳妇，随娘来！”随着小锣声，一位穷困潦倒，神色憔悴的老妪，步履蹒跚地从侧幕走出，立刻碰了个满堂彩。从扮戏到出场，仅仅一分钟，干净利落，一丝不苟，在场的演员无不为之叹服。

**“水上漂”晋东历险**　民国二十九年（1940）夏，“水上漂”王玉山与一个姓张的箱东合伙，带领一个戏班在晋东一带演出。当时，日军盘据着铁路沿线的城镇，广大农村则是八路军的天下。王玉山的戏班在辗转演出中与八路军接触频繁，逐渐接受了抗日爱国的思想，不久集体参加了八路军，被编入五台军分区五大队。经过短期集训，戏班就随军演出了。当时，戏班既演传统戏，也自编自演宣传抗日救国的小节目。王玉山曾编创了大型剧目《模范女子爱国》，并扮演剧中主角，受到根据地军民的欢迎和军区首长的表扬。

6月，王玉山的戏班赶到盂县御枣口演出。日场演的是《打金枝》，头通锣鼓打过，演员们正在化妆，忽然枪声由远而近。演员们往台下一看，看戏的老乡们正在四处跑动。不一会儿，村口烟尘滚滚，日军的马队冲了过来。演员们还没来得及藏身，就被日军用枪逼住。日军少佐指使士兵把戏班的人押往河滩，半路上又从人群中拖走田玉芬和田小凤两姐妹。她们虽拼命挣扎，仍未能挣脱日军的魔掌。到了河滩，日军命令戏班的人面河跪下，然后拉开枪栓，推上子弹。演员们以为这下必死无疑，都闭上眼睛等着枪响。足有两袋烟的功夫，枪一直未响。有几个胆大的人悄悄扭头向河岸上偷看，只见田家姐妹正通过翻译跟日军军官在说什么。过了一阵子，他们一起向河滩走来。日军军官命令演员们站起来，然后押入俘虏行列，尾随日军去往盂县。从河滩往回走的时候，田家姐妹悄悄地向王玉山等几个演员使眼色，脸上装出笑容，眼睛里却闪着泪花。走在半路上，王玉山假装腿拐，叫另外两个演员搀扶着。任凭日军怎样吆喝打骂，他还是慢慢磨蹭着。

黄昏时分，走在盘山小路上，王玉山趁日军不注意，拉着两个演员溜下沟地，钻入灌木丛中。三个人连夜奔跑，不知翻过几个山头，越过几道河沟，天亮时才发现又回到了御枣

口，原来是迷失了方向。为了避免被日军发现，他们钻进麦地，以麦粒充饥，等天黑再走。这时，一个演员问王玉山，昨天田家姐妹使眼色，到底是咋回事？王玉山长叹一声，泪如泉涌："唉，这两个娃娃，为了救咱们戏班众人的命，她们把自己舍了！"王玉山决定回河北省平山县老家去。入夜启程，进入牛道岭。两面陡壁峻峭，谷底一条窄路。这是山西与河北之间的天然通道，长约二十多里。三个人刚登上一段坦坡，就听见一阵隆隆的汽车声，接着一道道强烈的汽车灯光射来，日军的太阳旗插在车上。三人就地翻下坡，挤在一个石窝里。这时，突然枪声大作，杀声四起，一场激战打响了，足足打了有两顿饭的功夫。待枪声停下以后，只见谷底横七竖八躺着日军许多尸体。原来刚才是八路军打了场伏击战。但是，此时八路军已经转移了，三人无法归队，只得按原来的计划朝河北省平山县走去，经过三天三夜的艰苦跋涉才到达。

由于极度疲劳和惊吓，王玉山回到老家后大病一场，整整躺了三个月。病愈后，王玉山与五台方面取得了联系。军分区首长说，那次在御枣口因为汉奸告密，遭到敌人突然袭击，部队为了保存实力紧急转移，没来得及通知戏班，结果让演员们受苦了，部队深感不安。田家姐妹为了保护演员们的生命，忍辱负重，令人钦敬，请王玉山向田家转达部队的抚慰之情。

**不捡豆腐捡雷子**　二人转艺人雷殿奎，嗓音清脆悦耳，人送艺名雷金钟。他不仅唱得好，而且身材苗条，扮相俊俏，妙若少女，演起戏来别有一番风韵。因此，许多人不称其艺名，都亲昵地叫他小雷子。一天早晨，一位妇女到街上去捡豆腐（通辽人管买豆腐叫捡豆腐）。她站在货摊前等候时，脑海里浮现出昨晚小雷子演二人转的情景，越想越入迷。别人捡完豆腐已经走了，她还站在那里有滋有味地想着。卖豆腐的问："捡多少？"她慌忙应声："捡二分钱小雷子！"卖豆腐的先是一怔，后来才明白是怎么回事，风趣地说："不捡豆腐捡雷子，那可咋吃呢？"这位妇女羞得满脸通红，豆腐也没顾上捡，赶紧走了。

**只会叫"妈"不会唱**　包头市晋剧团的赵伯超多才多艺，除搞舞台美术设计工作外，每逢演出人手不够时，还能演些家奴、院公、衙役之类的小角色。一次在石拐矿区演出《借女冲喜》，扮演丑公子的演员因急事请假，剧务请赵伯超上台应急。但是，这个角色并非一般龙套，除了道白外还有四句"二性"唱词："女大当婚男大当娶，孩儿我今年已经二十一。虽然相貌长得丑，快给我娶个美貌妻。"赵伯超原是搞话剧的，虽然从事戏曲工作多年，并且能粉墨登场，却从来没有唱过。救场如救火。现在他只好硬着头皮应承下来。于是，吊嗓子背唱词，整整忙了一个下午。晚上，锣声响过，帷幕拉开，轮到丑公子出场了。侧幕条后面站着不少演职员，都想看看老赵怎么演这个有白有唱的角色。当演到丑公子向其母要媳妇时，赵伯超高喊一声"妈——"，鼓师立即起板，琴师随之奏出"二性"过门。该唱了，可赵伯超张嘴又喊了一声"妈"，没唱。乐队以为他没有跟上板眼，于是又重复了一遍过门。没想到第二遍过门完了，赵伯超又是一声"妈"，仍然没唱。台上的人想，这位丑公子大概是把

那四句唱词忘了，心里都很着急。演丑公子之母的老旦有心提词，又怕让台下的观众听见。就这样，赵伯超连叫了四声“妈”，还是没唱出来。乐队不能老是奏过门，干脆停了下来。眼看这场戏就要砸了，只见赵伯超突然说了一句“妈，我悄悄跟您说吧”，然后过去伏在耳边小声嘀咕了几句。丑公子之母听罢忍不住大笑：“噢，你是想要媳妇，那怎么光叫妈不说话呀？”赵伯超一副窘态，指着台下说：“当着这么多人，叫孩儿多不好意思呀！”观众哄堂大笑，鼓掌叫好，还以为这是演丑的即兴抓哏呢。从此，剧团里流传起一句俏皮话：“赵伯超上台——只会叫‘妈’不会唱。”别人再演丑公子，也都跟赵伯超学，舍掉四句“二性”唱词，改唱为白了。

**龙票保不住戏班**　清雍正年间，海拉尔建城不久，从北京先后来了手持皇帝龙票的八家商号，俗称“八大家”。到海拉尔来做买卖的人都很爱看戏，集资从山西请来个戏班。“八大家”中有个姓魏的东家，资产最为殷实，在张家口、承德、奉天（今沈阳）都设有分号。他依仗权势，飞扬跋扈，人们给他送了个绰号魏财粗。魏财粗身边有个傻头傻脑的宝贝儿子，学买卖不成，没事做，整天泡在戏班里，耍弄刀、枪、剑、戟。那时的戏班很穷，置办一套把子很不容易，得花不少银子。戏班怕弄坏把子，不愿意让傻小子玩儿。傻小子回家一说，魏财粗立刻打发伙计把戏班班主叫去。他竖起两道浓眉，把水烟袋使劲往八仙桌上一墩，大声骂道：“一些破板子烧火棍还赶上珍珠玛瑙了？有价钱没有，我把你们戏班子买下来了，说个价吧！”戏班班主顺嘴说了个价钱，要两万五千两银子。魏财粗二话没说，当场从钱庄过了白花花的银子。戏班里每人发了一份银子，剩下的雇了几匹马和几峰骆驼，驮着戏箱连夜远走高飞。魏财粗到呼伦城衙门告状，副都统派兵追到省城卜奎（齐齐哈尔），连个人影也没见到。原来这个戏班没走东南这条驿道，而是从海拉尔向西南，走经外蒙古草地直奔张家口的大道。魏财粗手攥着龙票又找到副都统：“这张龙票就是圣旨，凭着它还不保把戏班抓回来？”副都统说：“龙票是保你来这儿做买卖的，朝廷可没告诉我们保你买的戏班不跑啊！”

**龙王不打不下雨**　过去赤峰农村有唱求雨戏的风俗。只要天旱少雨，就要请台戏，在当地龙王庙前演一演，以博龙心喜悦，赐降甘霖。中华人民共和国成立后，虽然大力提倡破除迷信，但农民头脑中仍有崇拜神灵的思想残余。尤其天逢旱年，求雨的事时有发生。那是1959年8月，赤峰县农村旱情十分严重，农村有人来请昭乌达盟京剧团前去唱戏。他们明着不敢说求雨，暗地里却偷偷地按照求雨的习俗在戏台对面的土坡上挖了个深深的洞，里面供上泥塑的龙王，前面竖了一块写着“东海龙王之位”的龛牌。一般人不注意发现不了，剧团更不知道这个秘密。

戏唱到第三天，剧团里的一个小青年偶然发现了那个洞，到后台和业务干事说：“咱们唱的是求雨戏，是给龙王爷唱的。”业务干事一听，风趣地说：“这龙王爷白看了三天戏，也不给下雨，我看是不灵了，不如演一出《闹龙宫》，好好收拾他一顿。”于是，下面的戏就改成

了《闹龙宫》。只见台上的龙王被打得丢盔卸甲，东躲西藏，观众们可劲儿地叫好。这时，村里的大队长沉不住气了，急急忙忙跑到后台央求："别打了，别打了，你们打了龙王就更不下雨了，明天你们到别处去演吧！"看样子这是给剧团下了逐客令，业务干事正想上前讲讲破除迷信的道理，可话还没出口，就听台下突然乱了起来。到外面一看，只见西北方向天空电闪雷鸣，黑压压的乌云迅速朝这边滚来，原来是要下雨，看样子雨还不小呢！大队长见此情景，乐得直蹦高，情不自禁地说："看来这龙王是不打不下雨呀！"说话间，豆大的雨滴哗哗地下了起来。大队长不在后台躲雨，一边往前跑一边喊着："《闹龙宫》这出戏演得好，演得好！"同时，吩咐人杀羊备酒。这回，不但要剧团继续把定下的五天戏唱完，还要好好招待一下这些把龙王打得下雨的演职员。

**刘英臣夜走通辽** 中华人民共和国成立初期，通辽剧院租赁刘英臣的戏箱进行演出。开始每天租金八元，后随着剧院收入增加而不断提价。先提到十元，后又提到十二元。但是，当剧院收入减少时，租金却不降。1951年秋，刘英臣由沈阳购进两件新戏衣，正赶上演出旺季，竟以此为由提出将租金增至十五元，真是欺人太甚！剧院的演员们忍无可忍，决定摆脱刘英臣的盘剥，走自力更生的道路。他们派人到沈阳购置了一部分急需的服装道具，陈蕊霞等演员还捐献了一部分戏衣，进一步充实了剧院的家底。为了偿还以前欠下的衣箱租金，剧院尽量减少开支，有时甚至不开支。刘英臣对此十分不满，便伺机报复。11月底，他纠集几个人在南市场的落子园，由从沈阳接来的以白云霞为首的小戏班，与剧院唱起了对台戏。新开张的落子园女主演有四名，而通辽剧院只有筱桂蓉、筱春蓉两个，演出阵容显然不如对方。但是，落子园头一天打炮戏《红娘》就唱黑了，观众普遍认为他们不如筱氏姐妹唱得好。半个月下来，他们在通辽再也无法立足，只得返回沈阳。刘英臣也把他的宝贝衣箱连夜装上火车，跟着一起走了。初战告捷，通辽剧院的演员们十分兴奋。有人说，刘英臣那么霸道，没想到落了个夜走通辽的下场。

**浩德格沁的传说(一)** 相传，成吉思汗的后代索诺木杜陵在敖汉建郡以后，风调雨顺，人畜两旺。可是，不久发生了天灾和瘟疫，人丁不能繁衍，牛羊濒于绝迹。一位叫嘎拉德思的葛根(活佛)到西天去拜佛求方，以救黎民于水火之中。弥勒佛说，阿尔泰山有一白音查干仙翁，道行极高，可前去请他，嘎拉德思听从弥勒佛的指教，将白音查干请来，果然祛灾降祥，转祸为福。白音查干要走时，百姓依依不舍，恐他走后灾难复来。白音查干留话："每年正月十三至十六，扮成我的模样，照我所为即可。"不久，又有一位叫可林查干的仙翁，从阿尔泰山带着老伴、义子和女儿来过一次。自此以后，牧民按照仙翁嘱咐，每年正月扮成他们的模样，载歌载舞，驱邪避灾，求子求福。从此以后，年复一年，在敖汉旗乌兰召一带，就逐渐形成了"浩德格沁"这一仪式剧表演形式。

**浩德格沁的传说(二)** 从前，敖汉旗乌兰召海力王府东北有个村子，住着七家人，人称"七浩特"。那里，牧草丰茂，人畜两旺，人们过着安居乐业的生活。不料，瘟疫突然降

临，“七浩特”遭到一场劫难。有一老人布日固德，整日烧香叩头，祈求神灵保佑。一天，从北方来了一白胡子老人，鹤发童颜，仙姿飘逸，手扶宝杖，腕缠念珠。他进院后朝四面八方指指点点，然后就跳起舞来，瘟疫即被驱逐。布日固德感谢不尽，忙问白胡子老人姓名、年龄及住处。白胡子老人答道：“我住在北方很远的地方，说起我的年龄，只知道比天大一岁，比地小一岁。当大地刚刚稳定，东海还是个水泡子，昆仑山还像小土堆，土地老爷还睡在摇车子里的时候，我就已经遨游四方了。”又说：“我还有老伴和一子一女，帮助人间驱灾避难是我们的职责。你们每年正月十三日扮成我的模样，照我所为去做，即可保一年平安”。从此以后，敖汉旗乌兰召一带的牧民每年正月扮成白胡子老人的模样载歌载舞，久而久之便产生了“浩德格沁”。

**自卖自身八百吊**　清光绪年间，宁城县肯中乡有一位二人转艺人叫张宝山，艺名八百吊。提起这个艺名，还有一段来由呢。

张宝山纤细的身材，长长的大辫，白净的面庞上两颗黑亮的大眼睛，很是标致。他一副天生的好嗓子，唱起二人转清脆悦耳，娓娓动听。他性格文静，不苟言笑，伙伴们都管他叫“大姑娘”。

一次，他和当地的耿老六、李老八等五人到林西、林东一带唱二人转。开始还好，台口密，收入多。可越往北走，地旷人稀，收入越来越少。渐渐只能维持吃住，连返回宁城的路费都筹不出来了。大家闷闷不乐，话也不愿多说。张宝山看在眼里，急在心上，默默地打着主意。只有好开玩笑的耿老六，还时不时地说句逗乐的话。一天，耿老六对张宝山说：“你要真是个大姑娘，我们就有救了。”言者无心，闻者有意。张宝山心里一亮：“是呀，干脆来个男扮女装，自卖自身，先救救这燃眉之急吧。”他把自己的想法和大家一说，谁心里也没底，可又想不出别的办法，只得由他试试。到下一个台口的路上，大家帮他打扮起来。散开辫子，把头发梳得溜溜光光，脸上略施些脂粉，再把旦脚衣服穿上。人靠装扮马靠鞍，张宝山变成一个漂漂亮亮的大姑娘。从此他便不改装束，生人也只把他当成坤角了。

一天，他们刚在一个小镇住下，一位操关东口音的老客，赶着一辆车也住了进来。发现同住的戏班有一位漂亮的坤角，不免多看几眼，还常常借故搭讪几句。言谈之中，知道老客是光棍一人，于是戏班的几个人便照计行事。瞅准老客讨近便的机会，耿老六哽哽噎噎诉起苦来：“原以为草地上玩艺儿少，指望着跑一趟挣点钱回家。表叔还让我带上表妹练达练达，以后也好混日子。这下可好，连回家的盘缠都挣不出来了。”老客耳朵听着，眼睛一刻不停地在张宝山身上打转。耿老六的话一停，他赶紧接了过来：“这还用愁吗？给这位大妹子找个合适的主儿，不就啥都有了吗？”耿老六假意为难地沉吟了半天，然后把“表妹”叫到外屋，过了好一会儿才又进屋，走到老客跟前说：“我表妹是个明白事理的人，她答应了。可我得给表妹找个合适的主儿，回去也好跟表叔交待。”老客一听，当即表示自己愿意娶。经过一番讨价还价，老客拿出八百吊钱权作彩礼。第二天，张宝山拿上裹着自己男装的小包袱，

抹了几把眼泪，便跟着老客上路了。

当晚，张宝山跟着老客宿在一家小店，尽早地劝老客睡下。看窗外三星当头，听着隔壁鼾声大作，张宝山换上男装，悄悄拨闩出门，翻出墙就跑。一夜之间跑了七八十里路，天亮后又马不停蹄地赶了一天，终于在约定地点与伙伴们会了面。大家不敢久留，靠着张宝山这八百吊卖身钱，晓行夜宿，急匆匆赶回宁城县。

从此以后，张宝山自卖自身八百吊的事就在当地流传开了，"八百吊"也便成了他的艺名。

**血溅白髯舍命红**　包头市晋剧团须生老演员邓有山，有一个很别致的艺名，叫"舍命红"。提起这个艺名，还有一段故事呢。

1949年，邓有山将过而立之年，在腊玲子(高凤玲)戏班里唱头牌。夏秋之交，戏班到大同演出，唱庙台酬神戏。庙会规模盛大，四个戏班轮着唱。四路人马，势均力敌，都想夺魁。腊玲子戏班深知，此次演出能不能一炮打响，创出牌子，对以后写台口，加戏价是至关重要的。因此，戏班里人人较劲儿，各使绝招儿，邓有山也跃跃欲试。

正日的大轴是腊玲子班的《金沙滩》，邓有山饰杨继业，黄靠、白满，威风凛凛。演到杨继业身陷重围时，邓有山走"虎跳"，后摔"抢背"，动作干净利落。不料，邓有山平时有流鼻血的毛病，一个"抢背"落地，鼻膜震破。血滴溅湿在白满上，红白相映，赫然醒目。邓有山毫无察觉，继续演戏，观众见其如此卖劲，鼓掌喝彩。最后一天的压轴戏是《八蜡庙》，邓有山饰褚彪。演到拿费德功时，有一场开打，最后褚彪力怯，费德功将其踢翻。邓有山就势走"虎跳"、"前扑"，摔"硬壳子"，结果旧创复发，鼻血又一次染红了白满。观众为之震动，大声喊好。散戏后观众议论纷纷："真是舍上命唱戏啊！""没说的，真是个舍命红！"就这样，邓有山得了个"舍命红"的艺名。

**"这'霸王'您给演活了！"**　裴云亭是赤峰出色的武生演员。有一次，沈阳著名京剧演员雯若诚应邀到赤峰演出，准备用《霸王别姬》打炮。雯若诚扮虞姬，裴云亭饰项羽。戏报贴出不久，票就全部售完。第一天垫戏已经开演了，还没见裴云亭到后台说戏、化妆。雯若诚更是心急火燎，找到剧场执事宋子安说："你们这位演霸王的花脸怎么也不来和我说说戏，今儿晚上要是演砸了怎么办？"说话间，后台门帘一挑，走进一个人来。只见他身披破旧棉袍，腰系青布带，左手拎着行头包，右手提把水烟袋。宋子安一见，赶紧迎过去，又回过头来对雯若诚介绍："这位就是为您配演霸王的裴云亭，裴老板。"雯若诚上下打量了一下，心想：这哪像唱戏的，活像戏园子门前摆摊的老掌柜。他能陪我演好这场戏吗？马上要上台了，没有别的办法，只好将就。雯若诚不冷不热地说："裴老板，咱们对对词，说说后面的身段。"裴云亭看出他的心思，答道："不必了，还是台上见吧。"说罢，脱掉棉袍，走进化妆室，不消几分钟就把脸勾好了。裴云亭出场一亮相，满园爆好。从唱"要斩项羽头"起，至"哇呀呀——"几句，历时三分钟，台下掌声不断。《霸王别姬》一炮打响，后台的人都翘大拇

指，称赞这场演出真是珠联璧合。演完戏，雯若诚不等卸装赶紧走到裴云亭面前，敬佩地说："师父，蒙您捧场，您辛苦啦！这霸王让您给演活了！"从此以后，雯若诚跟裴云亭交上了朋友。在裴云亭困难的时候，还出资帮助他赎回了行头。

**"讨吃红"偷学《宁武关》** 北路梆子著名须生金兰红（赵雨亭）的《宁武关》，人人爱看，个个称绝，堪称看家戏。一次，在归绥（今呼和浩特）郊区一个台口演出。快开戏的时候，金兰红突然生病，打炮戏《宁武关》演不成了。根据合同，戏班不但要退还预收的戏价，还得赔偿损失。好说歹说，会首总算同意找人替补，但戏码不变，仍是《宁武关》，而且演出质量不能低于金兰红。戏班承事老板和后台管事急坏了。找人替补，谈何容易，到哪儿去找能顶得住金兰红的高手呢？

正当急得焦头烂额的时候，后台暗处有人开腔："老板，各位师兄，让我替金兰红师傅演《宁武关》吧！"大家循声看去，顿时哗然，说这话的原来是跑了三年龙套的福娃子。承事老板没好气地呵斥："讨吃鬼，你给我老实呆会儿吧！"福娃子并不在意别人对自己的歧视，又对老板说："救场如救火，您老还是让我试一试吧。"老板挖苦福娃子："你演？完了我还得雇人洗台！"戏班里有几个"混混儿"也趁机起哄："老板，让他演。演好了，算咱们捞着了。演砸了，有他人在……"老板打断他们的话："少出馊主意。有人在怎么了，他那讨吃相能赔得起戏价吗？"福娃子赶紧说："我可赔不起戏价。我还是那句话，试一试。"后台管事心眼儿有些活动："福娃子，你有靴子、网子吗？"福娃子说"有"，打开他平时当枕头的破布包，取出一个用黑布缝的网子和一双破靴子，其中一只仅仅剩半截腰。老板一看，气得差点没背过气去。大家伙儿再一看福娃子的扮相：四根靠旗一边倒，两道眉耷拉着，一双靴子千疮百孔，一只还只有半截腰，都傻了眼。不知谁说了句："哎呀，这哪儿是《宁武关》里的周遇吉呀，整个儿是个讨吃的。"

福娃子不理众人的嘲讽，在上场门后猛然一声："回——关——呐！"就这一嗓子，一下子把后台给震住了，大家都拥到上场口来看个究竟。福娃子踩着锣鼓点出场，只见他双肩一抖，四根一边倒的靠旗"噗楞"一声挺了起来，两道耷拉着的眉也随着炯炯放光的眼神儿竖了起来。这非同凡响的亮相，立即碰了个满堂彩，刚才还在后台说风凉话的人们也情不自禁地叫起好来。开场不错，但是"扑火"这场重头戏能不能拿下来，戏班里的人还是有些惴惴不安。戏在观众接连不断的鼓掌声中进行着。"扑火"一场到了，大家紧张地屏住了呼吸。只见福娃子穿着那双破烂不堪的靴子，单腿立脚绕台三圈。跟他放彩火的检场师傅，在台上悄悄地告饶："福娃师傅，腿下留情，我实在放不动了。"福娃子救场，一鸣惊人。没等煞戏，老板携同会首赶紧跑到后台等候。福娃子一下场，二人同时拱手连道辛苦。承事老板把早已准备好的红包奉上："三十块钱，请笑纳。"福娃子婉言辞谢："不敢，不敢，只要不让我洗台就感谢不尽了。"老板十分尴尬，再三表示歉意："敝人有眼无珠，不识高人，还望师傅海涵。这红包请一定收下，重酬嗣后。"福娃子说："老板一定要给，却之不恭。那就请

您从中拿出几圆，代我买一张回山西的车票，其余望全部转奉金兰红师傅，算是我对他老人家的一点敬意。”

在送行宴席上，福娃子对戏班子众人说：“列位师傅，实不相瞒，在下乃关南‘讨吃红’。因久慕金兰红师傅的《宁武关》技艺超群，为了把这出戏学到手，才到此地穿了三年把子。兄弟平素如有不恭之处，还望列位多加包涵。金兰红师傅赐教之恩，容后涌泉相报。”“讨吃红”的真实姓名至今未详，只听老一辈戏班里的人多以福娃师傅相称。又听说，后来金兰红曾反拜“讨吃红”为师。

**戏迷张团副** 日伪统治时期，在通辽提起第九宪兵团的张团副，那真是无人不晓。张团副名叫张雨纯，其貌不扬，满脸麻子，但是个地地道道的戏迷。

张团副出面组织了个票友会。每逢星期六和星期日，他和票友们聚在天庆西烧锅，自拉自唱，热闹一番。参加票友会的，既有军警官吏，也有商贾小贩和工匠艺人。

张团副唱戏，前不搭腔后不着调，就改成打鼓。可是，打鼓也打不到点儿上。谁也不敢说三道四，大伙都哄着他，捧着他，人家有权有势呀！有一次，一个票友闲着没事，打起鼓来。张团副一见，勃然大怒：“怎么着，想抢行，这是往爷们儿脸上抹屎啊！”后来这个票友给弄到局子里，狠狠地“收拾”了一顿。

每回在天庆西烧锅唱完戏，掌柜的都要拿出酒来让票友们喝上一通。守着烧锅，酒是现成的。喝完酒，张团副就到街上拦上一辆毛驴车，拉票友们回家。他醉醺醺地倒骑在驴背上，一路上跟坐在车上的人云山雾罩地穷“白话”(闲聊)，这时谁要是说起票友会还得置办一件什么家什，他不管路过哪家店铺就让停车，把掌柜的叫出来，限日子把东西“捐”来。

别看张团副这么横，有时也挺讲哥儿们义气。票友中有个鞋匠，叫毛德山，是唱青衣花旦的。票友们找乐子，都管他叫“毛世来”(京剧四小名旦之一)。有一天唱完戏喝完酒，张团副问毛德山：“老大不小的，怎么还不娶媳妇?”毛德山说：“别拿我开心了，一个臭鞋匠，谁家的闺女能给我?”张团副把胸脯一拍：“妈拉巴子的，就冲你毛世来唱得这么好，还愁找不上媳妇，我包了！”没过几天，张团副还真给找了一个主儿，是通辽街里一户穷人家的闺女。张团副领着闺女到一家绸缎庄，让掌柜的给“捐”一套办喜事穿的衣裳。又领着毛德山到一家棺材铺，让掌柜的给打一对板箱。当然了，也是“捐”的。办喜事那天，张团副和票友们在天庆西烧锅痛痛快快地唱了一番，喝了一阵。后来，票友们悄悄地说：“张团副是《法门寺》里的刘谨——就干了这么一件好事。”

**“拆散人家”伤心泪** 高云祥自幼喜好农村社火活动，民国初年始唱东路二人台，名声渐振。后与村姑英香相爱，婚后感情甚笃。英香父鄙视高云祥，反对女儿嫁给唱戏的。三年后，英香终被父强领回家。高云祥多次托人求情，均遭拒绝。高云祥气愤至极，对英香父说：“你不放英香回来，那就另给她寻个人，我高云祥宁可让你拆散人家也要唱戏！”随后，含泪送去休书。英香听说此事，心急如焚，大哭大闹。英香父无奈，托人找来高云祥，欲退

休书。高云祥说："若不放人，不收休书！"英香思念丈夫，悲愤交加，茶饭不思，病卧在炕。英香父见此情景，只得将女儿送回。夫妻重逢，抱头痛哭。高云祥虽到处求医，英香病情却日渐加重。英香病故后，高云祥痛不欲生，按照英香的遗愿将其葬在家门外东南方的小土坡上。高云祥强忍悲痛，用五天时间把自己的遭遇编成一出戏，名为《高三上坟》，演出以后，引起轰动，成了高云祥所在的兴隆班的主要剧目。高云祥原是唱旦的，在《高三上坟》中改演小生，自己演自己。每当演到"哭坟"时，高云祥想起英香，声泪俱下，感人至深。从此以后，观众们给因为唱戏而被活活拆散家庭的高云祥送了一个艺名："拆散人家"。

**周仓显圣，恶鬼现形**　京剧花脸康少卿，以演张飞、周仓见长，素有"活张飞"、"活周仓"之称。二十世纪三十年代，与红净姚得保合作，在宁夏和绥远河套一带演出。

一次，在狼山唱庙台戏。"写头"说村里闹鬼，夜戏宜早开早散。康少卿追问详情，始知有一吊死鬼，每到深夜出来，先进关帝庙，后游于村中，遇有被吓昏者，尽剥其衣而遁去。虽数次请巫婆神汉前来驱邪，终未降服，村民惶惶不可终日。

康少卿年轻气盛，演完压轴戏《华容道》后，未及卸装，即与饰关公、关平的演员商议捉鬼之事。议毕，三人直奔关帝庙内，各就其位静候鬼来。他们虽知世上无鬼，心中却也有些惴惴不安。关公可闭目不看，关平也可垂视印盒。唯周仓只可手执青龙偃月刀，双目圆睁，真有些提心吊胆。

忽然一阵凉风，庙门"吱呀"推开，一穿白戴孝的吊死鬼闪了进来。只见其面如土，眼鼻出血，舌长至胸，狰狞可怖。此鬼先跪下向关帝叩拜，而后伸手向供桌摸来。此时，关公、关平恐惧万分，颤栗不止。周仓见状，猛然打了个"哇呀呀"，举刀就砍。恶鬼急忙闪过，叩头求饶："周仓爷爷，刀下留头。我是假鬼，为的是骗取供品，混口饭吃，往后再也不敢了！"周仓大喝一声："快滚！"恶鬼连滚带爬，一溜烟跑掉了。

康少卿等在关帝庙吓跑恶鬼一事，很快在河套一带传开。什么"康少卿周仓附体"，什么"狼山关帝庙周仓显圣"，越传越神。

**免死只因技艺高**　喀喇沁王府戏班有个出身奴隶的蒙古族演员，名叫一百二。他从小在戏班里学演须生，后因不堪忍受旺都特那木济勒王爷的打骂与酷刑，逃到山西太原搭班唱戏。一百二演技高超，太原观众赠其艺名"蒙古红"。一次，他应邀去北京演出，被旺都特那木济勒发现，便派人去将他找回来。王爷的残暴是尽人皆知的，手下人谁要有一点不遂他的意都会招致杀身之祸。一百二叛主私逃，触犯府规，王爷岂能放过。奉命去找一百二的差人私下里说："一百二这次是九死一生了！"有的车夫还备下了收尸的牛车。就在人们惶恐不安的时候，传出了王爷的话："免去刑罚，赏银百两。"王府内外，特别是戏班子里的人，议论纷纷，都不明白王爷为什么会这样开恩。事后人们才知道，那是因为一百二在太原唱红了，还得了个"蒙古红"的美称，使王府出了名，露了脸，这才因祸得福。

**狮子黑在北平上"广告"**　民国二十七年(1938)狮子黑张玉玺率班来到北平，在华

北戏院演出。一天,当时被人称作“金霸王”、“铁罗汉”的“十全大净”金少山久慕狮子黑之名,和马连良等相约到戏园点戏。马连良点的是李子健的《串龙珠》,金少山点的是张玉玺的《匕首剑》。开戏后,王正魁扮演的秦舞阳首先上场。在一阵紧锣密鼓声中,一个中等身材,浓眉下一双环眼炯然有神的演员紧接着登场,这就是扮演荆轲的狮子黑。荆轲一角是碎花脸,双眼打成三角形,头戴黑扎巾,黑箭袖,黑压耳毛,脚蹬五寸厚的靴子。身背图卷,内藏匕首,一路上趟马的动作,干净利落。坐在包厢内的金少山、程砚秋、马连良等人见狮子黑双目如电,桀骜不驯,咄咄逼人的气势,连连赞叹。随后,由金少山出资,把张玉玺在《匕首剑》中扮演荆轲的剧照在报纸上连载一年之久,以弘扬“风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复还”之视死如归的精神。在当时被日军占领下的北平,这则“广告”十分引人注目。

**狮子黑巧扮“新彦章”** 晋剧名伶彦章黑饰《苟家滩》中的王彦章,勾碎脸,额上画蛤蟆。演至“夜观兵书”一场,脸谱上的蛤蟆随面部肌肉的颤动而张嘴眨眼,堪称一绝,被观众誉为“活蛤蟆”,并由此而得彦章黑的艺名。一次,在山西阳高唱庙台戏,打炮戏是《苟家滩》。不料,彦章黑因急事不能登台,《苟家滩》演不成了。班主心急火燎,束手无策。这时,戏班里一个跑龙套的毛遂自荐,愿意顶替彦章黑演《苟家滩》。班主又喜又忧,喜的是有人救场,忧的是怕此人难以承担重任。戏班里的一些人,见一个跑龙套的敢于顶替彦章黑的位置,很不服气,说开了风凉话。有人说,“这小子不称脑袋迎喜神。”有人说,“连窜把子都找不着号道呢,还想演王彦章!”后来实在没办法,班主只好硬着头皮让这个跑龙套的顶替彦章黑。等到马上要上场的时候,人们看见这个“新彦章”勾画的脸谱上没画蛤蟆,不禁为之着急。脸上没蛤蟆,就这么上台,还不让人家轰下来?王彦章出台一亮相,观众发现他的额头上未画蛤蟆,都感到莫名其妙。还没等观众来得及轰场,只见台上的王彦章跨右腿,踢左腿,猛然一转身,第二次亮相时额头上突然出现了一只张嘴眨眼的活蛤蟆。这一切只发生在刹那之间,简直令人不可思议,观众先是目瞪口呆,后是掌声雷动。散戏后,观众涌向后台,争相一睹“新彦章”的风采。班主向大家介绍,今天救场的是一个搭班跑龙套的,来了还不到一年。观众都不相信,一个跑龙套的,怎么会有这么一手绝活,非要亲眼看看不可。班主没办法,只得将尚未卸完装的“新彦章”请出来。“新彦章”朝观众抱拳致意:“承蒙诸位捧场,不胜感谢。兄弟张玉玺,绥远萨县人,艺名狮子黑。可我这个狮子黑,比起山西的狮子黑乔国瑞老板来,那可差远了。为了跟彦章黑老板学‘活蛤蟆’的绝活,来张家口搭班窜把子快一年了。今天为了救场,斗胆替代彦章黑老板,不自量力,还望诸位海涵。”观众见张玉玺如此谦恭,钦佩不已。有人问,刚出台亮相时,王彦章额上并未勾画蛤蟆,怎么一转身再亮相时就又有了呢?张玉玺笑着说:“雕虫小技,不足挂齿。我事先在手心上画好了蛤蟆,趁转身的功夫用手印在了额头上。”张玉玺说起来十分轻巧,可观众心里都明白,这一绝活若不是隐姓埋名,甘居人下,窜了一年把子,岂能练得出来。

**“咱们替政府执行吧!”** 中华人民共和国成立初期,包头市人民政府逮捕了反革命

分子傅秉谦。法院派人来到民众剧社，希望将傅秉谦罪行编写成戏，进行宣传演出。剧社根据法院提供的材料，很快创作出一出晋剧现代戏，剧名就叫《傅秉谦》。

宣判大会的头天晚上，在西北剧场公演《傅秉谦》。傅秉谦罪恶昭彰，民愤极大。观众一边看戏一边呼喊口号，剧场几乎变成了控诉大会的会场。戏演完了，大幕关闭。可是，观众不肯退场，不断地喊着："枪毙傅秉谦！""血债要用血来还！"剧社负责人只好从幕后走出来，向观众进行解释："大家静一静，听我说。政府还没有宣判，我们戏里不能演成枪毙。大家的意见我们一定反映给政府。咱们这是演戏，是假的。"观众还是不答应，非得要枪毙傅秉谦不可。剧社负责人没办法，只好说："看起来不能让傅秉谦活过今夜了，那咱们替政府执行吧！"

一会儿，大幕重新拉开。还没来得及卸装的傅秉谦被解放军押到前台，配合幕后枪声效果，被击毙在地。观众拍手称快，喊着口号走出剧场。

第二天，人民法院召开宣判大会，将傅秉谦押往法场执行死刑。西北剧场门口的海报也换了，《傅秉谦》改成《枪毙傅秉谦》。

**胖挠子单骑劫子健**　清末民初，绥远一带字号班竞争激烈。为了使自己的班社能站住脚，除了要有本钱养活一批班底，在演出前给演员预付包银外，有时还得拿出重金礼聘名角。有的班主财力不足，便暗施伎俩，或以欺骗手段从外地戏班诱拐名角，或干脆雇用打手强行劫持。当时，北路梆子名角李子健（夺庆旦）来到归化城（今呼和浩特）不久，就被丰镇县戏班撬走。后来，张家口祝丰园听说李子健技艺高超，誉满西口，就以十个大元宝（五十两银子）雇用萨拉齐赌徒胖挠子前去劫持李子健。胖挠子本名张万顺，力大过人，武艺高强。他到了丰镇，在李子健唱完戏回下处的路上，突然从暗处蹿出，用一只胳膊将李子健挟住，横放马背，用另一只胳膊挥舞单刀，冲破保镖们的阻截，星夜赶往张家口。

**岱海深处丝竹声**　在土默川流传着一个动人的故事：有个蒙古孩子，名叫憨小子，自小父母双亡，给牧主家放牛。一次因在风雪中丢失一头牛，憨小子惨遭毒打，昏死过去，被扔到大草甸子里。一位汉族艺人将其救起，并收为义子。义父病故后，憨小子身背四胡，四处漂泊，卖艺为生。一次为赶凉城县的火神庙会，憨小子夜宿山神庙。夜深人静，圆月当空，憨小子边舞边唱，专心练功。一后生路过庙前，驻足旁观，拍手称好。两人一见如故，各诉不幸家世。原来，这后生是女扮男装，名叫愣女子。其父与憨小子的义父曾是莫逆之交，不久前因贫病交加身亡。为谋生计，愣女子沿村卖艺。同是天涯沦落人，憨小子和愣女子相怜相爱，遂结为夫妻。在火神庙会上，夫妻二人打地摊献艺，一会儿蒙古曲，一会儿爬山调，载歌载舞，蒙汉相间，演得火爆热闹。没出几天，蒙汉夫妻班的名声就从庙会传遍凉城县的村村落落，也传到岱海龙王的耳朵里。岱海非海，只是凉城县界内的一处湖泊。这里的龙王，是因触犯天规被玉帝贬来的。岱海水浅，无法兴风作浪，龙王终日闷闷不乐。听水族们说凉城县来了个戏班，曲子唱得好，龙王也想去听听看看。无奈水火不容，龙王不能到

火神庙会。转眼入冬，龙王听说夫妻班在岱海西边的一个村里卖艺，于是化身为一个普通百姓，登岸前往。挤入人群看了一阵，果然名不虚传。散戏后，龙王邀憨小子和愣女子到水乡镇唱戏。三天后，他们如约来到杨树林，坐上前来接小班的马车。车倌挥鞭，马车在岱海冰面上飞驰。憨小子和愣女子劳累困倦，沉沉入睡。一觉醒来，方知已到岱海龙宫，车倌就是岱海龙王。夫妻班一连唱了十几天，水族们个个笑逐颜开，龙王更是兴高彩烈。不料，玉帝听说岱海龙王居然贪恋人间红尘，请戏班到龙宫唱曲，搅得水族们神魂不安，凡心萌动，大为震怒。于是传旨，派天兵天将赶到岱海缉拿龙王，并将蒙汉夫妻班镇于海底，永世不得重返人间。从此以后，夜深人静时，人们常常听到从岱海深处隐隐约约传来丝竹声。老人们说，这是憨小子和愣女子这对苦难夫妻忘不了父老乡亲，又在给大家唱曲儿呢。

**金兰红“惊动”石狮子**　民国初年，金兰红（赵玉亭）和师兄二奴旦等随班来到归化城（今呼和浩特）唱戏，戏台子搭在玉泉井和大召之间的广场上。人们听说须生中的全才金兰红来了，便从四面八方涌到台下，想一睹“弯弯调调比肠子褶还多”的一代宗师之风采。在演《灯棚杀驿》一剧时，金兰红饰吴承恩，花女子饰家嫂王夫人。当戏演到“换子”时，吴承恩回府把孩子递给家嫂，王夫人接过孩子，亲昵地一摸，发现孩子的小鸡鸡丢了，二人立刻惊得目瞪口呆。金兰红和花女子维妙维肖的表情、独特的身段把戏演活了。这时云集在台下的观众的心都提到嗓子眼，忘记了演员是在演戏，也忘记了他们是在看戏，情不自禁地往前移动想看个究竟。不料召庙前的石狮子被人群挤倒，一位在石狮子旁边看戏的观众躲闪不及而被砸死，为此事戏班停演一天。后来，金兰红艺高“惊动”石狮子的轶事便在西口流传开了。

**顺水推舟演绝活**　有一次裴云亭在赤峰演出《杀四门》，在剧中扮演秦怀玉，耍花枪时一失手，把枪掉在台上。往常要是遇到这种情况，爱挑剔的观众总要喝倒彩。可是今天，只见裴云亭机智果断地亮了个“开云望月”，立刻把观众的注意力吸引到这个动作上。内行人知道，裴老板又要表演什么绝活了，都瞪大了眼睛看着。果然，裴云亭不慌不忙，伸出右脚一搓，花枪便如蛟龙出水一样腾空飞起，随后落在左手腕上。裴云亭手疾眼快，随手接枪，旋即一个飞脚，接着一个踩泥，亮相。整个动作干净利落，一气呵成。台下“轰”的一声、掌声和喝彩声响成一片。有的观众情不自禁地站起来，竖着大拇指高喊：“好哇，还是咱们裴爷，真有两下子！”

**通宵演唱震阳高**　民国二十八年(1939)，筱金喜（郭秀云）在山西省阳高县曹二戏班唱戏。一日，县长纳妾，大办喜事，晚上要看戏助兴。县长派人传话，筱金喜的旦脚戏平时都看了，这回叫她反串小生，演一出《五郎出山》，换换口味。

筱金喜闻讯，气愤不已，自己本工青衣，从不反串小生，再说海报早已贴出，怎能因县长一人心血来潮就随便改戏码呢？因此婉言拒绝了。县长虽然不过是个七品芝麻官，可在他所管的一亩三分地里却是说一不二的，现在居然被一个唱戏的驳了面子，自然十分恼

怒。于是，县长二次派人传话，不演《五郎出山》也行，但是筱金喜要唱一宿旦脚戏，唱不下来曹二戏班休想离开阳高县。

这明摆着是要整治人。班主、承事和同行们都为筱金喜担心，纷纷劝说她委屈求全，服个软。但是，筱金喜明白，此时若听人摆布，今后就难以在台上堂堂正正地唱戏。她下定决心，宁可累死在台上，也不能辱没人格，非把这台戏唱下来不可。

当晚，戏园子里展开了一场车轮大战，筱金喜粉墨登场，把自己的青衣看家戏一个接一个地往下唱。《算粮》、《教子》、《走山》、《忠保国》、《汾河湾》、《断桥》，整整十二个折子戏，从夜晚一直唱到天明。这一下子，整个阳高县为之震动，家喻户晓，议论纷纷。县长原以为一个十六岁的女娃娃，吓唬一下就会乖乖就范，没想到筱金喜宁折不弯，竟然唱了一个通宵，不得不说："世间真有这等唱不坏的铁嗓子，我算是服了。"

这件事后来广为流传，越传越神，甚至有人说："筱金喜在阳高一夜连唱十二出，是因为平时爱吃辣椒才顶下来的。"这当然是讹传。筱金喜通宵唱戏，嗓子不沙不哑，是得力于她平时练就的扎实功夫，同时也是靠她那不肯在恶势力面前低头的凛然正气。

**阎明锁的行头**　抗日战争时期，人民生活艰难，艺人生活更苦，戏班子穷得像讨吃班子。一次，晋剧艺人阎明锁(老十三红)领着戏班来到萨拉齐，某村要写他们一台戏。会首问："行头咋说？"阎明锁说："没错，齐是新的！""齐"是土默川方言，"全"的意思。开戏后，只见出场演员所穿的行头破破烂烂，帝王蟒袍的两只袖子上绽开偌大的口子，可以伸出手来，唯有戏台口两边柱子上悬挂的两杆旗是新的。会首十分不满，散戏后到后台质问阎明锁，为什么"日哄"(欺骗)东家。阎明锁答道："你看，台上唱戏的哪一个穿错了？宁穿破，不穿错，谁也没坏了祖师爷传下来的规矩呀！"会首说："你不是说行头齐是新的吗？"阎明锁顺手一指台口说："是呀，你看那旗是新的吧？我没有'日哄'东家，旗是新的嘛！"会首望着戏台口两边柱子上的那两杆旗，无言以对。从那以后，在萨拉齐一带流传着这么一句歇后语："阎明锁的行头，齐(旗)是新的。"

**随机应变，艺高一筹**　民国三十一年(1942)夏天，东路二人台艺人高云祥的小班与贺官印的小班在兴和县一堵墙村相遇。贺官印早闻高云祥艺高过人，但心里一直不服，于是与高云祥议定，当晚两人合演《要女婿》，在台上一试高低。高云祥饰干妈，贺官印饰翠云。当戏演至翠云要女婿一段时，贺官印故意将道白改了。本来翠云该说："寻女婿要寻一个文武双全、才貌出众的，才称心如意"，干妈则对答："娶妻要娶一个描龙绣凤、美貌天仙的，才是本心哩。"贺官印改成："嫁汉嫁汉，为的是穿衣吃饭。不为穿衣吃饭，谁嫁那个王八水蛋。"高云祥一听，知道贺官印发难了，随机应变，当即也把道白改了："娶妻娶妻，为的挨饿忍饥。不为挨饿忍饥，谁娶那大肚母鸡。"台下观众听出来两人是在台上斗智哩，都为高云祥的机敏灵活叫好。贺官印没想到第一个回合就碰了一鼻子灰，满面羞色，张口结舌。高云祥见状也感到不安，觉得都是吃开口饭的，还是和为贵，于是赶紧即兴加了一句唱："我

女儿生性犟，都怪我这灰干娘，惹得女儿发脾气，干妈央求我姑娘。”这一唱，戏中有戏，观众更是叫绝，掌声四起。散戏后，贺官印拉着高云祥的手，连声说道：“我服了，我服了。”

**“蒋平”仗义惩宪兵**　日伪统治时期，散汉旗一戏班在镇上搭台演戏，演的是《翻江鼠蒋平水擒花蝴蝶》。戏刚散，台下一处突然乱了起来。原来是一位老农带了些旱烟进城，在台下摆了个小摊，一来看戏，二来卖烟，有个宪兵过去抓起烟就卷，一支接一支抽个没完。老农问：“长官，您买多少，我给您称。”谁知一句话惹恼了宪兵，他破口大骂：“老子抽烟啥时候花过钱，让你在这儿摆摊就是好大的面子，你给我滚！”接着就是一脚，把装烟叶的口袋踢出好远，烟叶撒了一地。老农要讲理，又被宪兵用皮带劈头盖脸地抽打起来。围观者愤愤不平，又都敢怒不敢言。消息传到后台，扮演蒋平的演员装也没卸就跳下台，拨开众人，走到宪兵面前替农民说起公道话来。宪兵哪里听得进去，举起皮带又朝“蒋平”打来。“蒋平”怒不可遏，说道：“今天我要好好教训教训你！”说着只三拳两脚就把宪兵打得满地爬，众人无不拍手称快。等那个宪兵叫来同伙，“蒋平”和戏班早已远走高飞了。

**琴艺高超显神威**　李海明是著名的北路梆子琴师，素有“北路一杆旗”之美誉。他以北路梆子起家，后来学会中路梆子，而且吹、打、弹、拉门门精通，梨园行又称他“转一圈”。

1961年，李海明随包头市北路梆子剧团到山西省某县演出。一天晚上，两地剧团联合演出《辕门斩子》。包头的周陈贵演六郎杨延昭，山西的陈斗子演八贤王赵德芳。两个唱红的同台，又都是以唱工见长，自然会有一台好戏可看。还没开演，剧场里已座无虚席，连走廊里都站满了观众。

陈斗子占着地利人和，一出场亮相就碰了个满堂彩。观众明显的倾向性，对周陈贵十分不利。等到八贤王的慢板唱腔一开始，陈斗子在上句帽子中即兴发挥，唱了一段极为罕见的旋律，全场报以热烈的掌声。

拉胡胡的李海明，对陈斗子唱的这段唱腔很感兴趣，但是又觉得他演唱时“不出闸子”（不唱词），离开人物摇头晃脑地吹“支口”（臀口），是在哗众取宠，有意贬低周陈贵。于是，李海明利用仅有的四“木头”（梆子）的过门，把陈斗子刚才唱的那段唱腔旋律又演奏了一遍，在节奏、旋律和音色上一模一样。在稍纵即逝的瞬间，能捕捉一段全新的唱腔旋律，并立即敏锐地维妙维肖地演奏出来，李海明炉火纯青的技艺使观众为之倾倒，掌声雷动，经久不息。

陈斗子本想在台上先声夺人，出奇制胜，没想到自己唱的一段乱弹所产生的剧场效果竟被琴师夺走，气势顿时一落千丈，勉强把戏唱完。散戏后，陈斗子心悦诚服地说：“唱了几十年的戏，还没见过这样厉害拉胡胡的。百闻不如一见，‘北路一杆旗’确实名不虚传。”

**暗渡陈仓匿戏箱**　1966年“文化大革命”在全国展开，“破四旧”的潮流势不可挡。一天，开鲁县评剧团演员杨仁富看见邻院火光冲天，焦急万分，担心团里的戏箱恐怕也是在劫难逃。他急中生智，一面让人赶快把团里的一些破旧杂物堆集在一起，浇上煤油点火，

一面带着几位志同道合者撬开排练室的台板和天棚，把团里的戏箱等物硬是塞了进去，然后用铁钉钉死。他们收拾停当，来到院内，只见院里那堆破旧杂物仍在燃烧，火光熊熊。几个前来检查评剧团“破四旧”的红卫兵，称赞团里行动快，干净彻底，对“文化大革命”态度端正。杨仁富暗暗地松了一口气。就这样，全团的戏箱在排练室的室顶和台下沉睡了十余年，直到七十年代末期才重见天日。杨仁富也是后来才知道，他当年带人冒着风险藏匿的戏箱中，有四个是原义顺班的旧戏箱，初置于清代，已辗转数代，今天已是不可多得的戏曲文物了。

# 谚语·口诀·行话·戏联

内蒙古地方戏谚语、口诀、行话颇为丰富，所涉及的内容也很庞杂，且各地区、各剧种之间亦有同有异，择要列举如下：

## 谚　　语

打鼓的要为演员做饭，想吃什么就给什么。（北路梆子，苗全全）

三人一出戏，走遍后套地 。（指李状状的晋剧，大秧歌班）

美貌天仙腊玲子，（腊玲子指高凤玲）

文武双全花女子。（花女子指李桂林）

看了二明旦，三天不吃饭。（二明旦指王玉山）

五台出了两件宝，阎锡山和水上漂，宁叫阎锡山不坐了，不叫水上漂不唱了。（水上漂指王玉山）

行飘人不飘，台上演出说说笑笑，台下做人认认真真。

见了朱老美，一辈子不后悔。（朱老美指二人转艺人朱景林）

见了高长条子，吃饭不用勺子。（高长条子指二人转艺人高海楼）

水上漂看不出男人唱旦，

三女红看不出女人唱红。（三女红指宋玉芬）

宁可不穿绣花鞋，也要看看霍存柱的《打金钱》。（霍存柱为二人台演员）

没有马骑坐胶皮，也要看看关全喜。（关全喜为二人台演员）

双喜的泪，云祥的苦，林占奎全凭浪和扭，小宝子的呱嘴说不完。（双喜等均为东路二人台演员）

河套四大宝，仙岛纸烟僧帽蜡，日光肥皂李晋华。（李晋华为晋剧演员）

宁可不抽恒大烟，也要看看班玉莲。（班玉莲为二人台女演员）

“十三红”（孙培亭）跟上赖小子往东一蹿，侯攀龙（班主）买马就赶（音 duàn），武瑞堂（钱商）的银盘子反看，“不待见”（暗娼）的红鞋懒换，“信成厚”（饭馆）的烫面饺子剩下一

半，好活了（舒服了）一伙刚从口里上来的忻州圪旦。

三班并一班，顶不住“卢三红”的《天水关》。

一九冬至一阳生，归化城街上闹哄哄，来的把式都有名，“喜儿生”、“秃旦”、“飞来凤”。

二九天，数小寒，“秃旦”唱了出《虹霓关》，“飞来凤”唱的《长寿山》，“喜儿娃娃”《吕布戏貂蝉》。

三九天硬冻遍地冰，从代州来了个“十二红”，他唱的《捉曹放曹》、《取西城》，赵匡胤报仇《下河东》。

四九天，冷气生，归化城来了个“石榴红”，他唱的《四郎探母》、《北天门》，《五雷阵》上的孙伯陵。

四十五天数五九，归化城来了个“鸡毛丑”，他唱的《梅降雪》、《万花船》，《四郎探母》的丑丫鬟。

六九头，正打春，“刘小旦”来到归化城，他唱的《石秀杀嫂》潘巧云，《关王庙》的玉堂春。

七九天，冰发酥，归化城来了个“二毛有”，他唱的李文李广《出庆阳》，《三世修》又唱黄桂香。

八九雁来水长流，“忠海生”来到归化城里头，《赵云接驾》、《折桂斧》，《吕蒙正赶斋》、《讨荆州》。

九九本来又一年，“闷铜黑”唱了个《御果园》，《御果园》唱得好，归化城把式都来到，“大碗儿肉”、“一条鱼”，“人参娃娃”、“一杆旗”。

## 口　诀

小曲好唱口难开，一辈子学不好二人台。

要想台上卖脆，必须台下受罪。

师傅领进门，修行在个人。

台上一分钟，台下三年功。

练功不能停，功到自然成。

冬练三九，夏练三伏。

技要精，苦练功。

走不完的路，学不完的戏。

井淘三遍吃好水，人从三师技艺高。

演戏不练功，外场瞎糊弄。

功夫练到家，上台不抓瞎。

拉弓靠膀子，唱戏靠嗓子。

钉鞋凭掌子，唱戏凭嗓子。

包着贵如金，点破淡如水。

一日不练口生，三日不练手生。

一天不练自己知道，两天不练同行知道，三天不练观众知道。

口眼功夫勤操练，演出不会出鬼脸。

刀在石上磨，艺在苦中练。

活到老，练到老，唱到老，学到老。

行家一伸手，就知有没有。

角色无大小，行当无高低。

当场不让父。

一艺不精，误了终生。

救场如救火。

演员不动情，观众不同情。

演员不动神，观众定走神。

一台无二戏，台上无闲人。

场面不虚响，演员不妄动。

不像不成戏，真像不成艺。悟得情和理，是戏又是艺。

全台一棵菜，尊师爱徒弟。

演员有四忌：板不准、字不清、调不实、味不足。

心高不如艺高，艺高不如德高。

艺高不压人。

求艺求严师，交友交真心。

得人一技，还人一戏。

神不到，戏不妙。

要一人千面，不要千人一面。

开口合开拍，举止合锣鼓。

字正腔圆气要足，一字走调全场输。

一台戏有价，一个人的行为无价。

走到哪，学到哪。

慢板要紧，快板要稳，散板要准。

散板忌散，慢板忌懒。

快板听字，慢板听味；快而不乱，慢而不断。

大换气，小偷气，不硬喊，留余地。

四两唱千斤白。

七分道白三分唱。

武戏文唱，文戏武唱。

唱戏必解意，不解意不如不唱戏。

一身之戏在于脸，一脸之戏在于眼。

装龙像龙，装虎像虎。

坐如钟，站如松。

软为摆柳，硬如石柱。

宁穿破，不穿错。

心与口合，口与手合，手与眼合，眼与身合，身与气合，互相配合。

千学不如一看，千看不如一练，千练不如一串。

若要漂、帅、脆，练功别怕累。

武功要好，三百六十五个早。

# 行　　话

钻锅。　因演出急需，为扮演自己所不会的角色，临时学演。

老斗。　外行，或称身段不协调的演员。

马前。　加快速度，压缩演出时间。

马后。　放慢速度，延长演出时间。

赶包。　演员刚从一个演出场所演完，赶往另一场所演出。

误场。　因某种原因，演员该出场时未按时出场。

黑了。　没演好，或没人买票。

红了。　演好了，或观众很多。

片子。　二人转女演员，唱包头的，亦称上装。

毛子。　二人转男演员，亦称下装。

两下水。　两个不同剧种同台演出。

压轴。　一场折子戏演出中的倒数第二个剧目。

起堂。　因该出戏质量不高或其它原因，演出尚在进行中，观众即大量退场。

开闸。　　因演出质量太差或其它原因，尚未终场观众即成批涌出剧场。

（以上为通用行话）

眼目。　　钱。

轴漏。　　说。

喷大笛子。　　吹喇叭。

触念。　　钱少。

叫点了。　　在这屯站下了。

能不能条。　　能不能唱。

耳目着不好。　　听着不好。

哏不缓。　　饭不好。

念酸各乙。　　别说。

条朗。　　唱的多。

挡亮子。　　做梦。

橹叶子。　　偷艺。

（以上为评剧、二人转行话）

# 戏　联

**敖汉旗下洼戏台联**

藉史事以演忠奸可劝可惩啻啻千秋宝鉴，

按诗章而谐律吕宜风宜雅真成一代元音。

**奈曼旗吉祥寺戏台联**

文武生净似见梨园子弟，

管弦幽雅如闻蓬岛楼台。

（正面联）

戈戟森严确是将军武烈，

衣冠华彩居然学士风流。

（两边联）

**赤峰市某古戏台联**

休看那京腔戏，文不文，武不武，没多大劲气，

请听这山梆子，锣是锣，鼓是鼓，好热闹家伙。

**敖汉旗关王庙戏台联**

顾曲小聪明当日可怜公瑾，

挝鼓大豪杰至今犹骂曹瞒。

**敖汉旗某戏台联**

汇千古忠孝节义细细看来漫道逢场作戏，

将一时悲欢离合重重演出管叫拍案惊奇。

**宁城县大双庙戏台联**

爱看就看爱走就走看走由你自便，

说好就好说歹就歹好歹不用花钱。（蔡忠起作）

**呼伦贝尔地区戏台联**

古往今来千年往事，

天地之间一台大戏。

是我非我我爱我我也非我，

装谁像谁谁装谁谁就像谁。

文言武打推出亘古事，

男悲女啼感动万人心。

台上人台下人台上台下人看人，

讲今人比古人今人古人人劝人。

**集宁地区某戏台联**

名园新结构更掩映白石清泉把呼鹰走马，

野俗潜移晓角秋笳悲歌顿改流风传韵事。

**呼和浩特市郊区古路板庙台联**

文成武就金榜题名虚威武，

男婚女嫁洞房花烛假风流。

**土默特左旗哈素海戏台联**

观演压境通国历，

胜读全朝万卷书。

**包头市某戏台联**

流水调高自知难成歌白雪，

遏云响彻一声唤醒梦黄粱。

其优孟衣冠真境无非幻境，

演汉唐事业古人即是今人。

# 其　他

**小庙村建修戏楼碑记**　楼以乐名演古也，实报功也。有圣像而无祠宇，则神圣曷安妥；建立祠宇而无报赛之楼，明禋奏假之诚意何所伸？余思，莫为之前，虽美弗彰；莫为之后，虽盛弗传。询问其创建之由，乃清府常德赫公因祷雨既足，时建庙宇。前越十余年，诸社长檀那接踵，增华捐资，营建戏楼于其后。然是楼修建之始，抑亦爰卜其龟，而其绳则直乎。工匠人亦曾捄之，□□度之，薨薨筑之，登登而削屡，冯冯乎。仰瞻其台址，面山带水，乃宣乃亩，规模虽非大观，亦北地庙貌胜境之一助云。余虽不才，聊竭短引之言，以志之告。龙飞乾隆二十八年岁在癸未季夏立

（摘自清光绪八年《新修清水河厅志》）

**包头转龙藏碑记**　盖闻圣人之制祭祀也，能御大灾则祀之，能捍大患则祀之。日月星辰，民所瞻仰也，山林川谷陵邱，民所取材用也，非此族者，不在祀典。包镇之有转龙藏，水泉出也，其水旋转之势，曲折蜿蜒，有似乎龙，而泽灌千畦，井豢万家，宝藏与焉，古之命名，意在斯矣。然沾神惠者当报，德被神庥者宜酬思。旧虽有庙一间，奈屋小不足以展灌献，地狭不足以舒跪拜。且无乐楼，又何以为优人歌舞之场？阖镇募赀，计获四千余金。所建正殿五间，配房十间、钟鼓楼二座，山门一所，山岗上又有玉皇阁一座。所塑龙王、山神、土地、河神、风神、药王孙祖师，凡兹诸作，不数月而大工告竣。宫殿广阔，廊庑恢宏，较从前之数椽为屋者，不亦成为大观也哉！此诚栖神之有所，而妥备之，可告虔也。落成之后，求文于予，予曰："此义举也，古人以神道设教，何幸得之遐方！因不揣固陋，更为颂曰："自今以往，得见甘露降、醴泉出，山为之效灵，地为之呈秀，河为之清，风为之调，人为之康强，物为之蕃盛，无疆之庥，悉兆于此矣。感召之实理，报施之妙用，非徒谀言以悦之也，是为记。

崞县恩贡生、候铨儒学教谕高士瑾熏沐拜撰。

大同府儒学佾生杨培清书

道光廿九年闰四月下浣立

**归绥剧事节录**　按报赛之说，从古有之。演剧事神未详肇自何代。盖四民各有本业，自当追奉其先代创始之人。崇德报功，祈福答贶，即藉酬神之举，以为燕乐之期。桑柘影斜，家家扶醉，歌台舞榭，亦足以点缀升平。圣人在上，原所弗禁。惟口外市廛列，梵宇如林，商贾踵事，增华归化一城。岁三百六旬六日，赛社之期，十逾七、八。此外四乡各厅，尚难指数。

糜财废业，荡心淫志，其流弊殆不可名言。识略始初，编拟稍为劝戒。并历指戏楼、酒肆，选声别色以及采青、放工诸名目宜痛自裁。革冀人心，风俗稍有挽回。乃阅者不谅苦衷，辄谓有心讥刺，因极加改削，较原稾十无一二焉，比闻金陵、汉口等处前降盛时其豪侈且十倍于此。自粤氛窜扰以后，人烟稀闲，举目萧条。有欲睹前日纷华靡丽之风而不可得者则留此一二闹市名区，亦足觇太平景象。惟望于庙会所在，仍遵示严禁酗酒赌博，并妇女入寺烧香及扮演灯戏各弊。无视诰令，为具文而贿胥吏以希苟免。习其迎神送神礼节，尤当斟酌尽善，万勿蹈袭僭踰之旧，以惊世而骇俗云。

（摘自清咸丰年间《归绥识略》）

**白塔庙台题壁**　白塔庙台位于呼和浩特郊区太平庄乡白塔村。1985年在庙台后室发现粉墙题壁多处，记载了自清光绪二十年(1894)起二十余个本地及外埠戏班的活动情况。上面列着班主、会首、演员、伙夫等及负责管理场面、衣箱者百余人的姓名，五十余出上演的剧目及艺人题写的诗词、告白等。记载着清光绪二十年九月十三日山陕梆子义胜和班为庙台打台开光的情况，首日演出剧目，早《忠报国》，午《虹霓关》；正日，早《忠报国》、午《天门阵》等；末日，早《战罗成》等，午《下河东》，晚《五雷阵》。题壁记载多为山陕梆子班社，民国以来山西北路梆子班社及京剧、评剧、梆子班社的演出活动也有记载。

**呼伦贝尔公署副都统布告**　遵照省长的命令，为日本地震受灾捐款在我盟海拉尔，满州里地区于十月二十一日晨，十月二十二日下午六点起，开演义务戏两天所得钱，除演戏人饭伙外，其余全部上缴。

镇守使　张明九
副都统　贵　福
督　办　程廷恒

中华民国十二年
公元一九二三年十月二十一日

呼伦贝尔公署副都统佈告
遵照省长的命令，为日本地震受灾捐款
在我盟海拉尔，满州里地区於十月二十一日
晨，十月二十二日下午六点起，开演义务戏
两天所得钱，除演戏人饭伙外，其余全部上
缴。
镇守使　张明九
副都统　贵　福
督　办　程廷恒　中华民国十二年
公元一九二三年十月二十一日

**瑞典学者对二人台的记述**　星期那天，六月二十六日（编者按：1927年），在我们这座国际之城里，有一场纯粹的民众娱乐。一队奇特的戏班子到我们营里来（编者按：当时以斯文赫定为首的考查团，有二十位学者及驼夫等，携有一百零四峰骆驼，正在百灵庙旁搭帐篷扎营），四、五个男子带着三个妇人和半打污秽的小孩。他们说，他们是游行戏班，找我们来表演他们的艺术。我们中有些人猜他们是土匪巧妆侦探，在这个情况中真会扮演他们的把戏，不然为什么这一班子不在中国内部供应而在这荒漠的蒙古中乱走呢？但是，或许竞争过甚，不得不到这儿来，给蒙古人作点娱乐，亦为得计。这类冒险家是毫不怕土匪的，

即使抢劫他们，也抢劫不了什么去，而且盗贼们有时也是要寻开心的娱乐的呀。

这班子就是紧靠着我们仆役的帐幕住下。在款待了他们茶饭之后，妇女们开始在对面捉虱，毫不顾恤地残杀了一阵。郝默尔博士以为，这种大典得在别处举行，最好不在这里，这能够传染肠热症的虱，有抓住我们的危险。于是，我请求袁复礼把这班子赶走，在河那边给他们指定住处，使虱子不得到我们帐幕里来，如果要来，那他们就得吃亏，先把脚弄湿了。

在经常的时间又振着饮茶的钟声，我们便在会议餐桌上聚集。下午的茶是随意的，我们坐得虽不久，却没有不到的。到了五点钟，在白日的酷热后，大家都渴了，想饮茶。今天下午我们都比往常坐得久些，因为这游行班子正要开始表演。在会议帐幕的阴顶底下，靠着过道的接台旁排着几行椅凳，我们便在那里坐下。在南面靠着“马可波罗街”——我们这样称呼帐幕前的阔道。行李箱和吃物袋隔着的空场中间，戏子们搭着他们的露天戏台，一只空箱子安上了，在两张椅子上坐着音乐队，两个浪人，一个吹笛，一个拉胡弦。

戏子们还在我们仆人的帐幕里，化妆和涂粉。观众慢慢地集拢了来，在行李箱的旁边和上面坐着蒙古人和我们其余的仆役，露天的特别座位都满了人。这些戏子就算是侦探，这座游城的人数也得使他们吃惊。

现在他们上场了，是两个男人，却有一个演女角的，天生一副女相。他戴着妇女的假发和首饰，一如中国太太们穿戴的一样；另一个眼睛的周围饰着粉笔一样的白粉，挂着一副黑色很长的八字须。他们都很会做作，唱着，喊着，吐着许多不明白的语句。而音乐在演奏着，鼓噪着，我问徐和袁是否能晓得他们的话，而他们说，也只能解零碎的一两句。但是这无疑地演的是爱情剧了：“你青春几何了”？他问着，她做一个轻蔑的回答。全剧分四出，整个时间都表现着双方爱人的争闹，我们觉得很安慰，就是中国人也只会作这样的嘲论的舌战。这幕奇情的戏剧全部原文，无疑地是一种有趣味的读物了。人家总以为整整的四出剧都是两个爱人在戏谑，在嘲弄，这未免太过单调了。但实际上全不是这回事，决不是两人对面站着，作寻常人谈话一样的对话，我们的戏子跳着、舞着充满了整个时间，彼此用扇子打着头额，泊泊地响，或是从一种硬木的长板中和谐地作出轧轧的响音。他们像走绳戏子一样跳跃着，像猫一样蹲着身子，扭捏着脸作出一种真正印第安人叫嚣声。无疑他们是说的很猥亵的话了。但是他们的举动倒不怎么讨厌，他们的做作是特别出色的，那时中国的观众，三个发掘人也不落后，都哄然大笑了。音乐也不坏，是亚洲音乐中的单音调，这样的调子我是聆听不倦的。整个的亚洲，自西到东我都听过他们的声调了，在这种迷离昏睡的音乐里，令人梦想到玫瑰色的时代，它温存着这不安的一颗心，把思想引到宁静中去，这便可以了解，蛇怎样被弄蛇者的笙笛驯服了。

戏演完了，戏伶和乐手领到他们的工资之后在继续他们的路程，观众也散开了。这样的一切，好像我们这座城里过的一种通俗娱乐一样——我自己不觉得记起我的少年时代

了，在木板搭的戏台上观看傀儡戏，转盘戏和别的滑稽剧。

（摘自〔瑞典〕斯文赫定：《长征记》）

**西北考查团对二人台的记述**　中华民国十六年五月九日，因为要到中国西北方，作科学的调查，受中国学术团体协会的委托，用西北考查团团长的名义，率领团员自北京西直门上火车。

团员同行者八人：黄文弼、丁道衡、詹蕃勋、龚元忠、崔鹤峰、李宪之、马叶谦、刘衍淮，还有瑞典团长赫定博士，郝默尔医生，……

二十六日，今天天气甚热，最高温度达到三十余度，夜间最低温度也还有十二三度。早餐后开始联经纬线，但因手术不熟，所联之线不甚合适，意兴颇为索然。今日有游行唱戏的人走到这里，外国人要做电影，就使他们演几出。他们只有一旦角，一丑角，所演的只有男女调情的事情，词句颇粗鄙，穷极丑态。黄仲良甚为生气，说此种戏南边现已禁止，不应再令他们出丑。我个人的意思，却以为这种淫滥，绝无美术观念的戏曲，将来应该禁止，当然不成问题。但现在既有这种东西，并且在社会上流行颇广，具有相当的势力，我们现在就应该把它完全摄照起来，记录起来，以备风俗学家的研究。……

见徐炳昶《西游日记．自北平至额吉纳河》

**归绥采青记**　自大同至塞外，均有"采青"之风。归化自五月初起至八月初止，演剧张乐，男女聚观，扇影衣香，云屯雾沛，平原广漠，敞设穹庐，各携火锅一具，酒馔纷陈，恣意饮啖。即大家闺秀，亦许刘桢平视。归化戏馆四处，梨园子弟来自都门、天津者居多。富商酬客即在戏馆订筵席，六碗、六碟，名曰"改菜席戏"，酒价均甚廉。若郊外演剧，则有歌妓数人登台唱曲，谓之"接台"。接台者，盖大戏唱毕，于夕阳西下之时登台继唱，丝清竹脆，玉润珠圆，宛转歌喉，梁尘欲动，观众兴高采烈。麇萃麟集，浮梁子弟，迷离若狂，亦歌场中之别开生面者也。

（摘自民国二十四年版《归绥县志·民族志》）

**《萨拉齐县志》关于秧歌的记述**　本地村落，除演野台戏外，尚有秧歌一种，似与江淮间花鼓戏异曲同工，淫词浪语，引吭高歌，通俗传情，诱人颠笑。如表随园诗中所载女士赵飞鸾闺怨诗句云：俗子不知，人病懒，挨肩故意，唱秧歌是也。想见早年秧歌流行南北之实证，乡氓村妇尝听成迷，农作丰收藉名敛唱，甚或昼夜不分，连台弗缀，桑间濮上难免趣闻。近年以来，地方有司虑伤风化并肇事端，曾经严令禁止演唱。卫郑余音，将成绝响，亦乡村娱乐中之怪象（相）也。存以纪实，垂为殷鉴。

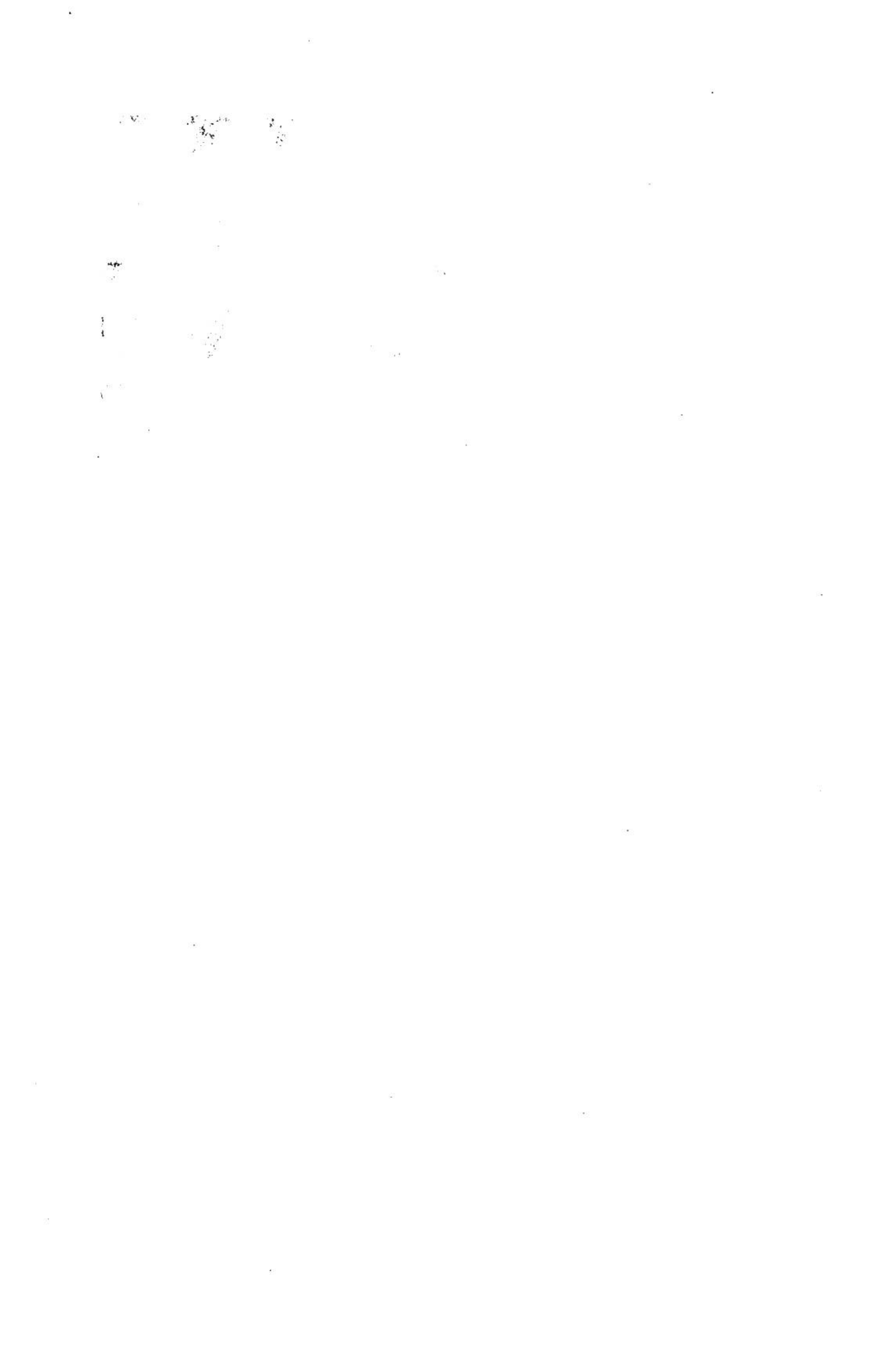
《萨拉齐县志》（民国三十年）

**梆子腔曲牌工尺谱折册**　手抄本。套盒。长十厘米，宽六厘米，厚四厘米，以黑色绒布裱覆于面。内装硬质白纸折册，工尺谱以毛笔沾黑、蓝两色墨水由右向左直行书写。折册封面有"丝弦簿"题字，背面有"完全可观"和"民国三十七年五月立"等字样。折子正面记

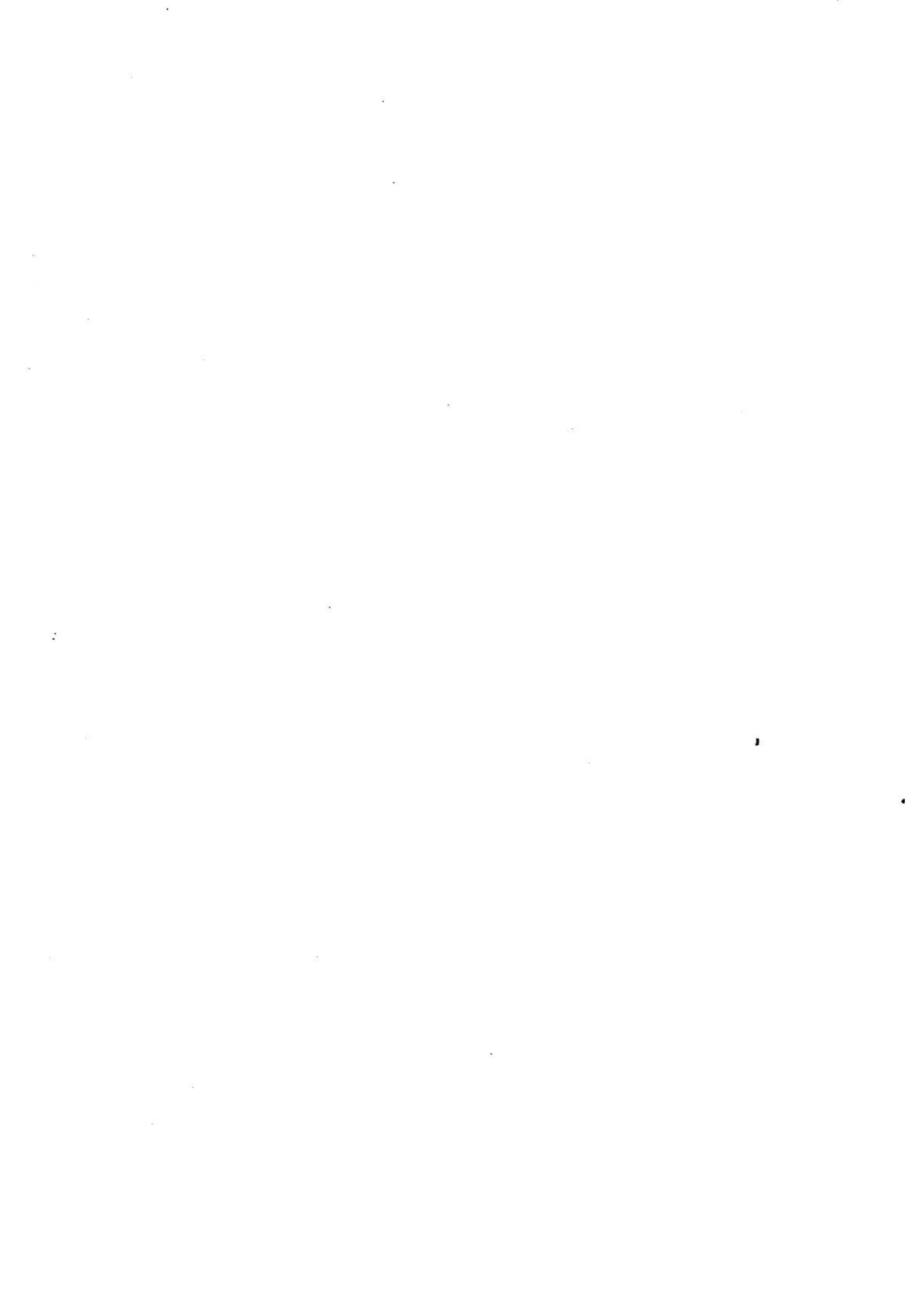


有中路梆子丝弦曲牌三十四首，背面折内记有唢呐曲牌三十四首，共记六十八首。曲目如下（错字更正于后）：〔南特落〕（应为〔南德乐〕）、〔北特落〕（应为〔北德乐〕）、〔雁过南〕、〔青天高歌〕（即〔青天歌〕）、〔小开门〕、〔火中莲〕、〔十羊金〕（应为〔十样景〕）、〔鬼拉推一、二〕（应为〔鬼拉腿〕）、〔揀才苦相思一、二、三、四（哭范郎）〕（应为〔揀柴苦相思〕）〔吉毛候〕（应为〔急毛猴〕）、〔河登〕（应为〔河灯〕）、〔古歌〕、〔金杀鸡〕（应为〔锦色鸡〕）、〔雪義〕（应为〔学艺〕）、〔南爪湾〕（应为〔南瓜蔓〕、〔牛豆府〕（即〔牛斗虎〕）、〔丸丸六一、二、三〕、〔二八万〕（应为〔二八望〕）、〔三八万〕（应为〔三八望〕）、〔把山虎〕（应为〔爬山虎〕）、〔苦相思〕（应为〔起板苦相思〕）、〔小记心〕（应为〔小寄生草〕）、〔记心草〕（应为〔寄生草〕）、〔煎地花〕（应为〔剪靛花〕）、〔哭黄天〕（应为〔哭皇天〕）、〔万年花〕、〔娥作令〕（应为〔哪吒令〕）、〔步步娇〕、〔彩四角点将〕（应为〔踩四角点绛〕）、〔天祥禄〕、〔寿星用〕、〔小娥作令〕（应为〔小哪吒令〕）、〔大尾声〕、〔大破虎狼山〕、〔小玉福印〕（应为〔小玉芙蓉〕）、〔万年红〕、〔三桃红〕（应为〔山桃红〕）、〔哭皇天〕、〔青年会〕（应为〔请颜回〕）、〔对午〕、〔全字拜场〕、〔壹枝花〕、〔水龙金〕（应为〔水龙吟〕）、〔报商台〕（应为〔傍粧台〕）、〔大上原门玉福金〕（应为〔大上镶门玉芙蓉〕）、〔回兰玉〕（应为〔怀兰玉〕）、〔拾流花〕（应为〔石榴花〕、〔朝天子〕、〔红洞山〕、〔山坡阳〕（应为〔山坡羊〕）、〔龙门令〕、〔慢青年会〕（应为〔慢请颜回〕）、〔小白门〕（应为〔小拜门〕、〔扒山令〕（应为〔爬山令〕）、〔到春〕、〔神中令〕、〔女点将〕（应为〔女点绛〕）、〔对刀〕、〔柳黄其〕（应为〔柳花泣〕。

这册由其包头市晋剧团乐师李海明根据自己多年演出实践记载下来的中路梆子部分曲牌工尺谱，对研究中路梆子音乐的变化与发展有一定参考价值。李海明病逝后，工尺谱折册由徒弟陈怀智收藏。



# 传　　记



# 传　　记

**旺都特那木济勒**（？—1898）　清代内蒙古卓索图盟喀喇沁右旗郡王，喀喇沁右旗“燕贻堂”王府戏班创始人，曾任卓索图盟盟长等职。旺王因娶清皇族礼亲王之妹为福晋，被清廷封为“御前行走”，每年晋京值班，与清朝王公权贵关系甚密，渐熏染京城习尚，精通汉语，酷爱京剧，名角名剧悉记于心。



旺都特那木济勒深感在喀旗主政期间看戏不便，故不惜耗重金在王府东偏院修筑富丽堂皇的戏楼，命名燕贻堂。随之，从北京延聘京剧教师、琴师多人，从王府内外选拔少年习戏。

旺王治班严格，常正襟危坐，亲自执鞭督练，对演员要求残酷，为兴办梨园不惜耗费重金，“打”出了汪八月、蒙古红、扎拉僧太等优秀蒙古族演员和乐师，对京剧在内蒙古地区的传播起了一定的作用。

清光绪二十四年（1898）旺都特那木济勒病逝。翌年春，其子贡桑诺尔布晋京，正式承袭喀喇沁王职爵。贡王回旗后，立即着手革除弊政，解散京戏班，遣送梨园子弟，王府戏楼燕贻堂也被改建成毓正女学堂。至此，旺都特那木济勒苦心经营的喀喇沁旗王府戏曲活动宣告终结。

**云双羊**（约1857—1928）　二人台演员。蒙古族。乳名双羊。萨拉齐县（今土默特右旗）古彦圪力更村人，后移居沙尔沁西协盛窑子村。自幼家贫，少年时牧羊。双羊生性活泼，口齿伶俐，嗓音洪亮，记忆力超众，喜说“串话”，语言诙谐幽默。早年曾在黄河岸边内地移民较集中的协盛窑子村当雇工，农闲时常在本村参与“打坐腔”活动。

双羊谙熟土默川一带的蒙古族民歌，对山西、陕西移民带来的社火也颇为喜爱，表演得心应手。为人善良、正直，性格旷达质朴，深受当地蒙、汉族人民喜爱，后被尊称为“老双羊”。约于清光绪元年（1875），云双羊在打坐腔的基础上创办了“玩艺儿班”。玩艺儿班最初的形式简单，演唱时在农家牧舍院中摆放一个高桌，桌面上放一架扬琴，演员在桌前演唱。双羊借鉴社火中踢股子和跑圈子秧歌表演，首创了一丑一旦的二人台化妆演唱形式。他自演丑脚，本村的张闺月演旦脚。以后这种新的演唱形式很快在土默川流传开来。

清光绪十三年后，云双羊组织半职业性小班，到邻近村庄“打玩艺儿”。炳生子、张根锁等人入班，旦脚演员增加。不久，云双羊率班渡河（黄河）西行，经东、西公旗，达拉特旗到杭锦旗。他们赶烟市、串码头，在广阔的河套地区辗转演出，演技不断提高。在长期的艺术实践中他有诸多的艺术创造，对二人台艺术的萌生和发展做出了殊多贡献。如他首创了一丑一旦的化妆表演方式，开创了在一个剧目中用蒙、汉两种语言混合演唱的先例，还大胆创新，把蒙古族民间歌曲自然、流畅地糅入小戏中，与汉族曲调融为一体，观众誉为“风搅雪”。对二人台小戏道白处理也是自成一家，他把蒙语词汇编入小戏中的串话，形成一种新的有韵道白，令蒙、汉族观众耳目一新。云双羊的这些艺术创造均被以后的二人台艺人继承和发展。

双羊在艺术上不断创新，不满足于演出从其他剧种移植的《顶灯》、《钉缸》等剧目，还和其他艺人一起发掘在现实生活中流传的轶事，编演了《打后套》、《种洋烟》等剧目，还用蒙古族民间歌曲《阿拉奔花》、《海莲花》等编创了二人台同名小戏，把蒙、汉两个民族的文化紧密地交织在一起。

清光绪中、后期，云双羊在土默川、河套地区的声望日隆，蒙、汉族青少年纷纷前来投师学艺。何三旦、洪恩、板达子、云亮、越明等均出自云双羊名下，后成为蜚声内蒙古剧坛的二人台演员。计子玉、樊六、巴图淖等二人台名演员虽属晚辈，亦曾得其教益。云双羊的晚年适逢乱世，兵匪扰害，连年饥荒，因贫病交加于民国十七年（1928）去世。双羊遗两子，长子特孟达赖，通汉文，曾任私塾先生，也自习四胡、扬琴等二人台乐器。次子二昭子，中年亡故，与梨园无缘。

**小十二红**（约 1866—1931）　姓曹，名不详。北路梆子演员。原籍一说山西省太谷县，一说山西省平遥县。幼年随先辈入内蒙古，初在归化城（今呼和浩特）货栈学徒，后入梨园习戏，十二岁成名，以饰文武老生见长。清光绪八年（1882），小十二红十六岁时，适逢阿拉善霍硕特旗王爷塔旺布日格吉到归化城看戏。塔王爱其扮相英俊，做功利落，以重金聘小十二红到阿拉善王府唱戏，未遂。以后又多次派人相邀，小十二红均以阿拉善地处偏远，交通不便，人地两生等为由拒绝。清光绪九年冬，塔王派人将小十二红等人诱至阿拉善商队驻地，沿绥新（绥远到新疆）大道劫持到定远营（今巴音浩特）。入阿拉善王府后，塔王善待小十二红，并赐蒙古族姑娘为妻。小十二红逐渐转意，愿为王府效力，并入蒙籍。塔王甚喜，遂派人添置服装、乐器等，组建北路梆子戏班，小十二红等为主要演员。王府戏班常在当地及宁夏演出。清末民初，小十二红演出的《五雷阵》遐迩闻名，其中“孙膑耍幡”、“击五雷碗”堪称绝技，令观众赞叹不止。塔王以王府戏班有小十二红为荣，破例允许庶民百姓在规定的日子到王府戏楼看戏。

清宣统元年（1909）为庆贺皇帝登基，阿拉善王府施仁政开释“包勒”（家奴）。塔王赐小十二红戏箱一副，允其自由组班。当年，小十二红带着七、八个演员离开定远营，到银川入

小庙山西会馆戏班。会馆戏班后更名为小十二红戏班，小十二红任班主，在宁夏活动二十余年。民国二十年(1931)小十二红病逝，遗五女一子。女儿多承父业入梨园，唯子曹铁宝得王爷厚待，成年后一直在阿拉善和北京的王府内供职。

**李凤芝**(1870—1928)　班主。辽宁省朝阳府牤牛营人，后迁居哲里木盟奈曼旗南梁村。少年时醉心戏曲，曾在当地搭班演唱二人转，因苦心学习，不断摸索，渐谙其道，且显示出其管理才能。约清光绪十三年(1887)，经乡绅崔凯介绍，入下洼戏班(民间称"王三老虎班")协助领戏，光绪十五年任班主。

凤芝初掌戏班时，班内行头简陋破旧，行当不齐，困难重重，观众称之为"铺衬班"。他领班后，从关里、关外广聘名角，既演皮簧，也演梆子。因经营有方，管理得当，民间有"李凤芝铺衬班，行头破戏好"之说。后李凤芝与本旗宝国吐东窑村的沈家结亲，遂与岳父沈庆云共同领班。李、沈联手领班后，演出范围扩大，演出质量不断提高，演员增加许多，一时戏班名声大振。

清宣统二年(1910)前后，朝阳金堂戏班到下洼演出。金堂名角众多，台上演出，台下叫好。凤芝见状，自愧不如，遂下决心招收艺徒"打冻"，大力培养人才。自此，随班带徒，每年春夏秋三季演出，冬季"打冻"，驻班传艺。六年后，艺徒科满，福奎、福宽、福增、福云等一批后起之秀脱颖而出，凤芝又用重金购买行头乐器，一时戏班实力令邻近班社仰慕，在敖汉、奈曼、赤峰、朝阳、阜新一带深受观众欢迎。迨至民国十三年(1924)，最后一期学员出科，在下洼东门外演出时，戏台不慎失火，下洼戏班惨遭浩劫。

凤芝受挫后仍心系梨园，决心重振下洼戏班雄风。经当地名士崔五、王十东家等人资助，重置行头、道具等，戏班逐渐复苏。不料，凤芝于民国十七年因突发脑溢血而卒，时年五十八岁。凤芝经营戏班四十年，为培养梨园新人倾注毕生心血，为内蒙古东部地区戏曲艺术的发展贡献殊多。

**李万通**(1874—1942)　二人台丑脚演员、领班。艺名"四大肚"。萨拉齐县(今土默特右旗)双龙乡小六合庄人。

万通幼年家贫，从小务农，喜好唱曲。嗓音好，善模仿，土默川流行的二人台唱腔和剧目均熟记于心。农闲季节常随当地二人台小班走村串乡，不断学习新曲新戏，有时还粉墨登场。清光绪二十九年(1903)，因生活所迫携长子起成与人搭班"打玩艺儿"，借以糊口度日。后曾受到二人台名艺人侯五庆指点，并与侯五庆、董仲科(今土默特左旗善岱乡董家营人)多次合作，四处流浪卖艺。

万通演出以嗓音洪亮，架式优美著称，土默川一带观众均知其名。擅演《水刮西包头》、《种洋烟》、《挎嫂嫂》、《吃醋》、《打金钱》、《打连成》、《打樱桃》、《顶灯》、《下山》等剧目。万通从三十岁搭班唱戏，从艺二十年，足迹遍归绥(今呼和浩特)、包头、伊克昭盟、巴彦淖尔盟等地。曾收艺徒多人，如李起成、李四花眼、范宽方等，名噪一时的钟杏儿也曾受过其指点。

万通不但领班、唱戏，家中还常聚集一班艺人，无论演出与否，均供膳食。其长子李起成（旦脚）、侄儿李四花眼（旦脚）、孙女李三杏等均为二人台演员。

**汪文录**（1874—1957）　乳名汪八月，梆子、京剧演员。蒙古族。昭乌达盟喀喇沁旗大西沟门人。十三岁入喀喇沁旗王府当差，后被选入王府子弟班习艺，先唱梆子，后唱皮簧。天资聪颖，学戏刻苦，登台后不久即远近闻名。专工净行，在《玉虎坠》中饰演马武十分出色，人送绰号“活马武”。此外，还擅长饰张飞、孟良、焦赞、关羽、包公、窦尔敦等角色。因在演出中曾得罪王爷旺都特那木济勒，被处以开水浇头的酷刑，留下累累伤疤。清光绪二十三年（1897）王府戏班解散，回乡务农，暇时常为乡亲演唱。内蒙古自治区成立后，喀喇沁旗王府中学成立业余剧团，应聘前去说戏，协助排演《秦香莲》等剧目，并在演出中司鼓操琴。1957年病逝，终年八十三岁。

**张根锁**（1878—1923）　二人台旦脚演员。艺名“万人迷”。包头市石拐沟人。少年时家贫，擅唱民歌小曲。传统民歌经他一唱，别有韵味，其感情真挚，颇能打动人心。

清光绪二十二年（1896），刚满二十岁的根锁翻过大青山来到萨拉齐县（今土默特右旗）协盛窖子当长工，与蒙古族二人台艺人云双羊相识。双羊听到根锁唱曲后，甚喜，遂动员其入班。后经双羊悉心传授，技艺大进。两年后辞工，正式拜云双羊为师，习唱旦脚。随后与云双羊、板达子等人搭班演出。

根锁的拿手戏有《走西口》、《打后套》、《下山》、《顶灯》、《打金钱》等。他嗓音好，扮相美，与云双羊配合默契，演出颇受观众欢迎。东起土默川，西至后大套（河套平原），居住在黄河两岸的农牧民，每逢根锁演出时，常不畏路途遥远艰辛结伴而观，以一睹根锁为快。一次，某地庙会唱戏，早场大戏（梆子戏）刚散，双羊小班趁隙接台演出，时值正午，烈日当头，热浪逼人。双羊、根锁的《打后套》一唱，观众从四方而来，叫好声、掌声不绝于耳。张根锁由此得艺名“万人迷”。因二人台小戏往往在狭小的场地上演出，挤伤人的事故时有发生，他们不得不事先请当地会首帮忙以维护秩序。

某年，双羊班到达拉特旗王府演出，王爷姨太因慕根锁仪表、技艺，私邀其入内宅唱曲，双羊闻讯后连夜将小班带出王府，逃回家乡。随后，王爷探知此事，扬言定将根锁置于死地。迫于无奈，“万人迷”只好辞班，在五原县补了一名捕快，不及二年，染时疫病故。

**赵玉亭**（1878—1934）　北路梆子演员，艺名“金兰红”。山西省五台县人。幼时家贫，六岁丧母，幼年时被其父卖与绥远省（今内蒙古中、西部）丰镇县一郭姓回民。九岁写给张家口十一生学戏，工须生。成名后归宗认祖，恢复赵姓。

玉亭从艺后历经磨难。出科初期，因技艺平平，一度改唱净行，亦无大的建树。后在前辈指点下，数投名师，潜心苦练，冬夏不辍，终于自成一家。继十三红、千二红之后，成为北路梆子第一位“胡子先生”。其“背功音”唱法风靡一时，梨园同行纷纷效法，且文武兼备，尤以演忠臣骁将和烈士义仆见长，《探母》、《宁武关》、《文昭关》、《杀驿》等为看家戏。曾在《七

首剑》中饰荆轲，由胡子生反串大黑，生动地表现出燕赵壮士义无返顾的英雄气概。中年丧妻后，曾与李桂林（花女子）同居多年，两人在生活上互相关照，艺术上相互切磋，相谐默契。

玉亭的嗓音因调养不当而变暗，遂发愤苦练梢子功和翅子功，以弥补唱腔之不足。民国十年（1921），和李桂林等从大同到绥远演出，在口外驻足多年。民国二十一年在归绥（今呼和浩特）同和园演出《凤仪亭》（饰王允），以其精湛的帽翅功轰动全城，人们争相观看，以一睹为快。后因染吸毒嗜好，身体日渐虚弱，于民国二十三年在大同病逝。

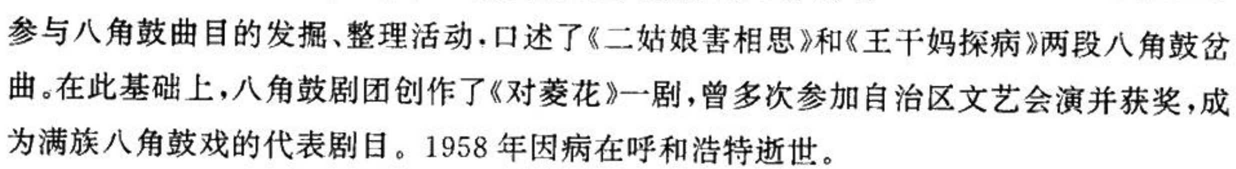
**李万春**（1878—1957）　班主。宁城县大双庙乡人。自幼喜欢戏曲，后曾拜本县崔家窑艺人李青为师，习唱河北梆子及皮影戏。两年后组班演出。

清光绪二十九年（1903），与本村毕坤、高和、李福森等人组成有二十余人的“子弟戏班”，自任教师，教授河北梆子《大登殿》、《汾河湾》、《金水桥》等剧目。逢年过节均搭台演出，极受乡民欢迎。子弟戏班成员农忙时务农，农闲时排练、演出，但只在本村演出自娱，从不出村活动。本村一位名叫蔡忠起的秀才曾在戏台口为之撰写一副对联：“爱看就看爱走就走看走由你自便，说好就好说歹就歹好歹不用花钱”，横联为“看走随便”。万春开创的子弟班从清末延至整个民国年间。近半个世纪中，子弟戏班演员代代相传，绵延不断。万春病故后，子弟戏班仍继续活动了二十余年。

**洪吉庆**（1878—1958）　票友。生于归绥（今呼和浩特）新城满族镶白旗马甲（骑兵）之家。幼年习武，后经考试补授正式马甲。民国后弃武学厨。

吉庆酷爱八角鼓，自幼向老辈艺人学习弹唱，成年后技艺精湛娴熟，弹唱俱佳，即兴表演逗哏的“闹毛包”尤为拿手，是演唱八角鼓的全面手。经常在归绥票房演出，能从晚间一直唱到次日清晨。一次，吉庆入京侍从“达拉嘎”（官员），结识了京师西山旗营中著名艺人荣剑臣，曾与之一起切磋技艺。

中华人民共和国成立后，年过花甲的吉庆已不再演唱，仍积极参加呼和浩特市新城区满族八角鼓剧团的创建工作，并热心参与八角鼓曲目的发掘、整理活动，口述了《二姑娘害相思》和《王干妈探病》两段八角鼓岔曲。在此基础上，八角鼓剧团创作了《对菱花》一剧，曾多次参加自治区文艺会演并获奖，成为满族八角鼓戏的代表剧目。1958年因病在呼和浩特逝世。



**宋子安**（1878—1959）　班主。赤峰县人。商人出身。曾任赤峰清隆店经理，酷嗜京剧。民国初年翁牛特旗王爷色旺扎布的王府戏班因经营不善倒闭，其戏箱等落入赤峰巨贾杨子彬之手。杨与当地戏曲爱好者集股筹建安乐戏园，宋亦在其中。民国六年（1917），杨子彬出资，宋子安出面从北京添置戏衣、道具，邀京剧演员裴云亭（武生）、刘彩珠（旦）等数十名演员在赤峰头道街老爷庙西侧搭席棚演出，名曰安乐戏院，俗称老爷庙戏园子。民国



九年，因经营状况不佳，杨子彬以逐年还帐的方式将戏箱戏院兑出，宋子安出巨资买下全部产权，任用原王府戏班演员李宝树（青衣）、达子红（须生）等人重新组班，易名泰和戏园（下乡演出时称泰和戏班，俗称宋子安戏班）。宋子安经营灵活，既注重以裴云亭等名家吸引观众，同时又不断聘请和培养新人。但终因社会动荡，经营状况时好时坏。民国二十五年侵华日军占领赤峰后，孙品卿出面与宋洽商，欲将泰和戏园改为赤峰剧场，进而控制泰和戏园，遭宋拒绝。之后，日本浪人西村强占泰和戏园，宋子安被迫率班到建平、敖汉、隆化、围场、林东、林西、乌丹等地唱帘外戏。此间，每年入冬以后，如当年营业情况好，演职员住在城里清隆店"猫冬"（类似休假）；如营业收入不好，则在赤峰北部农村"打冻"（以训练演员为主，也有少量演出活动）。太平洋战争爆发后，日军进一步加强了对占领区的掠夺，经济萧条，民不聊生，泰和戏班无法生存，终于抗日战争胜利前夕在乌丹镇解散，民国三十四年(1945)八月后，赤峰地区成为中国共产党领导的解放区，宋子安接办赤峰大戏院，冀察热辽军区文工团派专人帮助戏院排演《逼上梁山》、《三打祝家庄》等新剧目。从民国初年到二十世纪四十年代末期，宋一直是赤峰地区戏曲活动的主要组织者。宋经营戏班历尽坎坷与艰难，但为发展戏曲不懈努力的决心从未动摇，常以"处世要公道，心地要正直"教诲子孙。中华人民共和国成立后，宋因年事已高退休。1959年病故。

**关　启**(1878—1962)　　票房组织者，河北梆子票友。河北省新城县人。幼时喜爱戏曲。十五岁时在原籍入三合戏班，师从严震学河北梆子，始工老生，后在跟班演出中学会了司鼓。



关启于民国八年(1919)闯关东逃荒来到博克图，以卖菜为生。因博克图伐木工人中原籍河北省者甚多，闲时关常与之一起用一把板胡伴奏，唱河北梆子自娱。后关启发起"博克图同乐会"，票友不断参加，会员增至二十余人。初，关启组织票友清唱《三娘教子》、《卧龙吊孝》、《游龟山》等剧目，后声名渐增，当地庙会组织者为答谢他们的演出，还集资为之购置了戏箱，使之发展成为能演《四郎探母》、《汾河湾》等完整剧目的业余剧社。关启常率业余剧社在滨洲线（哈尔滨—满洲里）一带演出，其活动时间长达三十年之久，对活跃林区工人的业余文化生活，促进戏曲艺术在大兴安岭林区的传播起了重要作用。

中华人民共和国成立后，关因年事渐高退出戏曲活动，博克图同乐会也随之解散。关启于1962年病逝，享年八十四岁。

**吕　荣**(1879—1958)　　二人转演员。山东省登州吕家庄人。四岁时随家闯关东，至宁城县大名镇平房村定居。自幼喜好闹红火。因嗓音清脆、身材窈窕，扮相俊美，逢年过节

村里的秧歌队里常能见到他，乡里父老以之为荣。

清光绪二十九年(1903)，吕荣与陈希珍组班演出二人转，时常应邻近的蒙旗王爷府、公爷府约请入府表演。因演唱极受欢迎，常得王公赏赐，有“一张口就值四百吊钱”之说，遂得艺名“四百吊”。经常演唱的曲目有《独占花魁》、《五更》、《马前泼水》、《观星》、《灌药》、《刘金定》、《高君宝》、《苏三起解》等。后收张延至、张小辫、张结巴等为徒，组成了有十三人的二人转戏班，演出《四姑贤》、《还阳自说》、《哭井》、《狠毒计》、《借当》等拉场戏，颇受观众欢迎。戏班除在本县演出外，还到乌丹、林东、经棚等地演出。

民国十六年(1927)，吕荣因体弱多病返回故里，谢门不出，再未登台。1957年，原热河省文联派人专程采访，并为之录制了《五更》、《天仙配》等剧目片断。次年病逝。



**张玉玺**(1880—1939)　晋剧演员。艺名“狮子黑”。净脚。萨拉齐县(今土默特右旗)哈只格尔村人。幼年丧父，家境贫寒，曾拜一位姓陈的武师习武，功余读书识字。十二岁时入本县北只图村马如福戏班学唱北路梆子。六年后出科，随班在归绥(今呼和浩特)、包头一带演出，初露头角。

经过几年的演出实践，玉玺深感戏路狭窄，技艺不足，毅然辞班东去，到当时名伶荟萃的张家口求师深造。在张期间，曾拜小昌黑为过门师父，学会《八义图》、《捉放曹》、《过巴州》等剧目，艺术上有了长足的进步。后又向渭南黑、月亮黑、梦来黑、八百黑等名净请教。经诸多名师指点，博采众长，融汇贯通，终于自成一派。因表演威武豪放，猛如雄狮，观众谓之“狮子黑”，遂得艺名。民国二年(1913)，成为挂头牌的名净，先后在张家口小兴园和旧园领班，时改唱中路梆子。

民国十五年(1926)张家口军阀混战，戏班无法正常演出，玉玺遂率班西行，在归绥(今呼和浩特)、包头一带演出，及至抗日战争开始。民国二十三年，应包头侯如山戏班之聘，任承事老板。班内主要演员有露水珠、孟长荣、郝胜魁、阎三关、李小霞、吴玉香等，又重金邀来刘明山(五月鲜)、王玉山(水上漂)、李子健(夺庆旦)、贾桂林(小电灯)、焦生玉(十六红)等，演员阵容空前强大，戏班名震西口。

玉玺于民国二十七年率班到北平广德楼演出，主要演员有李子健、九岁红、一千红、彦章黑、王正魁等。为进一步加强演出力量，又邀归绥茂盛班的李桂林(花女子)、宋玉芬(三女红)、陈宝山(十七生)等同台演出。在北平期间，与京剧界名伶广泛接触，共同切磋技艺。曾应马连良邀请在新新剧院(今首都电影院)演出《春秋笔》，其间为马连良说《杀驿》一折中张恩的身段，并赠北路梆子剧本。玉玺在北平的演出引起轰动，颇受各界观众赞誉。后由北平到天津演出，天津观众亦大为赞赏。

玉玺表演风格凝重、严谨，致力于挖掘人物的内心世界。为了弥补嗓音条件欠佳的局限，注重武功身段，尤其善于通过细节刻画人物。《赠绨袍》、《匕首剑》、《美人图》、《五梅驹》、《过巴州》、《黄沙岭》、《回荆州》、《凤仪亭》、《锁五龙》、《取洛阳》、《金沙滩》等剧目，均为其代表作。玉玺脸谱勾画十分讲究，色彩鲜明、笔功深厚、线条清晰，加之演出时面部肌肉的巧妙控制，脸谱变化自如，极富表现力。

他艺术精湛，人品、戏德也人口皆碑。玉玺常对同行说："唱戏的应该自尊，不能叫人看不起。一台戏有价，一个人的为人无价。"民国二十八年，玉玺从怀安县演出后返回张家口，在火车站遭日本兵凌辱，被打了两记耳光。后气愤成疾，面壁而卧，不吃不喝，不发一言。不久病故，遗体由师弟三大肚送回故里安葬。

玉玺从艺近半个世纪，在充满荆棘的艺术道路上探求了一生，被誉为"晋梆花脸泰斗"。

**王二挨**(1881—1940)　　二人台演员，丑脚。萨拉齐县(今土默特右旗)党三尧乡五把树村人。二挨自幼生长在土默川受二人台艺术熏染，少年时常与本村二人台艺人们来往。民国初年(1912)前后，常在本村艺人潘五兰家活动，后参加五兰办的义和班，并随班到各地演出。

二挨的表演以风趣幽默、乡土味足著称，亦擅临场发挥、即兴抓哏。二人台传统剧目《种洋烟》经其多年演出，内容日趋丰富。其中"串话"颇具特色，二挨把他从艺过程中经历过、听说过的地名巧妙地联缀起来，插入剧中。地名东起归化城(今呼和浩特)，西至后大套(河套平原)，南达伊克昭，北抵阴山后，对研究民国年间二人台的流布状况不无意义。王二挨生性旷达，不拘小节。迷恋二人台艺术几乎如醉如痴，虽到晚年，仍在演出。据说其子成亲时，花轿已抬到门口，仍不见二挨踪迹，几经寻找，终于在邻村台口发现了他，原来正演出《听房》一戏。众人催他快些回去，二挨却不紧不慢地说："叫他们等一等，让我把这出戏唱下来。"民国二十九年卒。

**高旺黑**(1881—1954)晋剧演员。净脚。原名高旺小。包头市东郊人。幼家贫，世代务农。十二岁时入萨拉齐县(今土默特右旗)北只图村马如福戏班学艺，唱北路梆子，与张玉玺(狮子黑)为同科师兄弟。先学生行，后改净行，出科后与师兄搭班在平绥(北平至归绥)线一带演出。

民国十七年(1928)，旺黑入包头郝小虎班，后流落到绥西陕坝(今杭锦后旗)与蔡玉凤、七阵风、鸡毛丑等在河套(今巴颜淖尔盟南部)流动演出。民国十九年在固阳与铃铃红、筱月仙、娃娃生、马武黑等搭班，为头牌花脸。曾在《凤仪亭》中饰董卓，《访白袍》中饰尉迟恭，《劈殿》中饰程咬金，《金沙滩》中饰韩昌，所饰人物，各具特色。旺黑尤以在《牧虎关》中饰演高旺享名晋剧界。在演出中他着力刻画人物性格，把高旺备受朝廷冷落而又不肯置国家危难于不顾的复杂心情，层次鲜明地揭示出来，观众看后，回味无穷。因其姓名与在剧中

饰演的角色巧合，表演又有独到之处，故得艺名“高旺黑”。

1951年旺黑应王玉山之邀入包头漠南晋剧团，在剧团所属的漠南戏校执教。1953年在西北剧场为戏校学员示范演出《劈殿》。此时旺黑已年过七旬，身患重病，平时沉默寡言，但演技仍不减当年。艺苑同行、观众纷纷涌入剧场，只见他饰演程咬金抡斧一出场三招两式便赢得全场喝彩，仅几个准确而优美的动作，一个身经百战、忠心耿耿的百岁老将便出现在观众的面前。翌年病卒，终年七十三岁。

**赵　起**(1885—1975)　　二人转演员。艺名顺青。赤峰市官地乡人。清光绪二十五年(1899)，入当地子弟班唱“大戏”(河北梆子)，先后师承河北梆子艺人杨继宽、王继全、黄金魁、胡老板(本名不详)、工彩旦、小花脸。

清光绪二十九年赵起改唱二人转，并与王宗顺组成一副架，王唱上装，赵唱下装，配合默契，演出得心应手。经常演出的剧目有《站花墙》、《井台会》、《王小打鸟》、《古城会》、《双锁山》、《大西厢》、《燕青卖线》、《蓝桥会》、《密建游宫》、《李逵夺镐》等。赵自与王合作后，不再与别人搭配。几十年来辗转演出于赤峰、克什克腾、围场、多伦等地，颇有名气。

1953年赵起与王宗顺参加热河省首届人民文艺检阅大会，演出二人转《李逵夺镐》，双获优秀演员奖。不久，参加中共中央东北局在沈阳召开的文艺会演，又获好评。会后，文化主管部门邀请赵、王留在沈阳参加二人转表演训练班，向青年演员传授技艺。赵起除长期从事二人转表演外，还悉心培养艺坛新人，魏殿荣、徐凤义、徐占文等六十余名演员均受其指点，其中许多人后成为当地文艺人才。

**常有禄**(1889—1976)　　东路二人台演员。艺名愣板头。原籍河北省尚义县三隆村，早年迁居商都县十八顷乡梁家村，1950年在商都县大南坊乡卯都图村定居。他自幼爱红火，每年正月均要在家乡参加闹红火，因相貌特别，人称愣板头。十五岁起学唱东路二人台，师从“汽车老板”(本名不详)，工丑行。随后从艺七十年，活动遍及河北省尚义、万全、崇礼、丰宁、张家口、承德和内蒙古宝昌、化德、商都等地，亦曾涉足内蒙古河套地区。

常有禄口齿伶俐，东路二人台中的数板(即呱嘴)说得好。并擅长打“四块瓦”，技艺娴熟，常自打自唱，一两个小时不断、不重。农闲时他入班唱戏，农忙时班社解体则自打自唱。民国十八年(1929)常有禄经历了口外罕见的大旱，他收集民间素材自编了“呱嘴”段子《尧二毛刁人》、《表干子头》、《吴盆子打发他妈》等，插入《回关南》一剧中演出，观众常常为之动情落泪。民国二十六年后，内蒙古中部地区沦陷，常有禄出入“俱乐部”、鸦片种植地，卖艺谋生。此时，他招收了郭有山、麻永德、王国忠、赵田明、小花旦、根来子、二板头等众多徒弟。《钉缸》、《牧牛》、《英台下山》、《妓女告状》、《回关南》、《四宝当长工》等是他的拿手戏。

常有禄为人正直善良，唱戏挣钱挣粮后，常常接济穷人；挣烟(鸦片)也从不吸用，用作换取钱粮维持生计。他常出入“俱乐部”等藏污纳垢之地，但不赌不偷，他不唱淫词调。一次戏班在陶里庄唱戏，有人出两条香烟让其唱“粉戏”，常拒绝，还挨了打。事后他说：“我们

唱戏的是要给人们乐，但不能靠放凉话，唱粉戏，名声比唱戏更要紧。”为此常有禄深得梨园同行和观众的尊敬，有“进南门出北门，正正经经大好人”之美称。1976年病逝。

**潘五兰**（1890—1948）　班主，二人台演员。潘兄弟五人，其排行最小，故名五兰。准格尔旗纳林沟田家滩人。幼时曾拜田二、田海兄弟为师学唱二人台，习旦脚。后全家渡河北迁，在萨拉齐县（今土默特右旗）党三尧乡五把树村定居。少年五兰已学会不少二人台曲目。成年后，遂单独挑班演出，入班者有来自邻近村庄的王二挨、老虎印、张小四、张高换、周文义（女，艺名毛虎子）等，又有鲁三、白英顺、黄铁锁等为之持乐器伴奏，一时名声大振。遂起名“义和班”。

五兰功架稳重，演出规矩，唱腔力求朴实淳正，不尚华丽。擅唱《挎嫂嫂》、《种洋烟》、《下山》、《思凡》、《打后套》等剧目，与王五二挨合作的《种洋烟》更为观众津津乐道。

五兰为人慷慨，办事公正，善为集体谋利，深得班内同行拥戴。潘家虽有四十余亩薄田，但均由其子金城料理，五兰则率班赶烟市、赶庙会，四处流动演出。每年吃粮稍有盈余，便在家中设班，艺人们纷纷落足。班内出现矛盾、纠纷，均由潘出面调解。由于他宽宏大度，屈己待人，艺人们同他亲如手足。

民国年间，五兰的义和班活动遍及内蒙古中西部地区，南起与晋、陕毗邻的清水河，北到后山草原，黄河两岸，大青山前后都留下了他们的足迹。在此期间，投师学艺者也纷至沓来，刘艮威、董成等二人台名艺人均出自义和班。民国三十七年（1948），时局动荡，艺人们生活日益艰辛。五兰也于同年卒，终年五十八岁。

**赵盛玉**（1890—1960）　京剧演员。工刀马旦。河北省安次县人。自幼学艺，靠功好，穿上靠把子翻转如风，素有“小旋风”之称。其跻功也佳，踩跻后能在缸沿上站立自如。经常演的剧目有：《白蛇传》、《大英杰烈》、《花木兰》、《穆柯寨》等。盛玉的耍双绸子、彩抹子也是绝技，曾亲授高徒雪艳琴。



盛玉早年经历不详，1951年至海拉尔，参加海拉尔市京剧团。随后专心培养艺坛新人，不顾年事已高，口传心授，不遗余力。盛玉视学员如子，常把团里发给自己的奖金为学员购置营养品，1956至1959年间，先后为剧团培养演员十八名，后多成为团里的艺术骨干。

盛玉的前半生活跃在舞台上，后半生又呕心沥血培养梨园新秀，在海拉尔戏曲界享有盛名。1960年6月，在海拉尔病逝，终年七十岁。

**亢西成**（1892—1952）　班主。因排行老二，后人称其亢二。呼和浩特市前巧报村人。亢二生于名门之家，其父兄均在归绥（今呼和浩特）政界担任要职。早年，他在归绥谋事。因喜好戏曲，于二十世纪三十年代初置办戏箱，招揽各地北路梆子演员在市内财神庙巷创立

茂盛班。

随后，亢二率班踏遍土默川村镇，影响甚广。为提高演出质量，常不惜重金聘请名伶。其为人仗义，无论演出是盈是亏，从不拖欠包银，在梨园界享有盛誉。他曾聘王玉山（水上漂）、李桂林（花女子）、陈宝山、孟长荣等人多年合作，为繁荣、发展归绥戏曲艺术贡献殊多。民国三十四年（1945），因身体不佳曾一度回家休养。

中华人民共和国成立后，亢二应七班主赵殿臣之邀复出，两人联手在归绥大召筹建席片园，1952年病逝。

**李永泰**（1892—1954）　河北梆子演员，工丑行。班主。河北省武清县人。初以演戏为业，擅演《错中错》、《小寡妇上坟》、《瞎子逛灯》、《下河南》、《杀子报》等剧目。民国五年（1916），永泰与金素梅、金素芬、明月珍、七阵风、蔡玉凤等二十余名河北梆子艺人首次到归绥（今呼和浩特）、包头、五原、陕坝等地演出河北梆子，颇受观众欢迎。

民国七年李永泰定居包头。民国十二年购置戏箱一副，与经营妓院为业的平康公司合资，筹建魁华舞台。同年邀其兄李永胜北上，到包头共同经营剧场。至此，李氏兄弟因有剧场、戏箱、文武场底包演员，大大方便了外地戏班流动演出，北京、天津、张家口、太原等地的班社，京、评、梆子戏名角争相应邀来包头演出。较著名的京剧演员有盖连仲（红净）、康少卿（文武架子花）、韩月樵（女武生）、于洪儒（女武生）、高瑞安（武生）、李桐来（老生）等；河北梆子名演员有金素梅、金素芬、筱吉仙、明月珍、七阵风、鸡毛丑、双斗丑、筱桂玲（后改唱北路梆子）等；北路、中路梆子著名演员有张玉玺、李子健、筱桂桃、王玉山、九岁红、刘明山、刘宝山、老十六红、金兰红、腊玲子、喜儿生、花女子（李桂林）等；评剧著名演员有金灵芝、喜彩莲、刘金霞、刘彩霞、筱玉宝、盖云楼、杨素娟等。

迨至民国二十四年，李氏兄弟再度与平康公司合作，由平康公司投资五千银元，李氏兄弟投资三千银元，将土木结构的魁华舞台改建为砖木结构的新式剧场，更名为西北剧影社。剧场可容纳观众上千名，是当时包头的一流剧场。到民国二十八年，日军占领包头前，西北剧影社的经营状况均佳。永泰于1954年在包头市病逝。其兄李永胜生于光绪十六年（1890），来包头后的主要经历与永泰相似，1950年因病去世。

**李状状**（1892—1972）　大秧歌、晋剧演员。班主。蒙古族，人称"蒙古状状"。土默特左旗章盖台村人。

状状自幼喜爱戏曲，十五岁时拜田来艺为师学唱大秧歌，工生、旦行。民国十九年（1930）置办戏箱，组建大秧歌班社，巡回演出于土默川一带，颇有名气。不久，状状又拜晋剧艺人刘喜才（油梁黑）为师学晋剧，民国二十一年状状将大秧歌班社改为晋剧班社。从二十世纪三十年代起，状状与根根、明明连袂演出大秧歌《赶山宿店》，以真刀"滚刀"见其表演功力，在土默川、河套（内蒙古西部地区）很有影响，当时流行着"三人一出戏，走遍后套地"的说法。

中华人民共和国成立后，状状曾参与组建土默特旗民众剧社，任副社长，常随团巡回演出，并收曹玉梅、赵玉玲、周燕玲等为剧社演员，在京绥（北京至呼和浩特）一线颇有影响。1956年公私合营时戏班一度歇业，1957年赴乌达矿区组建晋剧团，任团长。1961年返回故里，仍不忘向青年一代传授技艺，"文化大革命"中，状状屡遭批斗，身心受到摧残，于1971年3月去世。

**王泰和**（1893—1961）　班主，戏曲经纪人。又名王槐，字茂三。山西省忻县忻口村人。幼年家贫，九岁丧父，曾在家乡读过数年私塾。大哥王谦和早年赴外蒙古经商，逢变乱客死异乡。二哥王中和少年时走西口，后落足归绥城（今呼和浩特）。泰和于民国八年（1919）追随兄长，瞒寡母北上，与忻口村民数人同赴归绥城，先后在杂货铺、商行、粮栈等处学徒。



民国十二年前后，泰和投奔远方叔父王禄，在其经营的"大戏馆子"宴美园学徒。泰和为人精明，豪爽善交。一口流利的忻州话，幽默风趣，韵味醇厚，深受八方观众欢迎，初露经营剧院之才干。后经常辗转于东（张家口）、西（归绥）两口之间，邀角演出，有时还凭借个人信誉赊购绸缎，为戏班添置行头衣箱。因其与商界、梨园界等交往甚密，深得归绥商会会长（晋籍商人）孔存富的赏识。后孔出面协助，泰和多方筹资承租宴美园，从天津聘请名师设计，将园子翻建成有凸式舞台，分楼上楼下座的新式剧场。剧场于民国十六年落成，特请名绅书写"大观剧院"匾额，为归绥梨园界之盛事。

之后，泰和竭尽全力经营剧院，自养文武场和底包演员，并奔走于晋、冀、京、绥等地招揽名角、名班前来演出。每当剧院不景气时，债主接踵上门，衣食等物也被索取抵债，全家冻馁实属常事，虽几经绝境，屡遭挫折，但仍不改初衷。外地戏班、艺人来剧院演出时，每有难处他总是慷慨相助。一次，刘明山困于归绥，泰和邀其住在家中，待之如同手足。为此张玉玺、李子健、李桂林、宋玉芬等诸多名伶纷至沓来，观众云集，大观剧院在华北一带声名大振。

民国二十六年，归绥沦陷，大观剧院被日军强占，更名为协进电影院。次年，伪蒙疆政府一官员在大观剧院前遇刺身亡，泰和因系园主，受到牵连，连夜越墙出逃，辗转于北平、张家口和晋北一带，以贩卖旧戏装等谋生。抗日战争胜利后，重返归绥，继续经营大观剧院。

中华人民共和国成立后，泰和因染有吸毒嗜好，曾被劳教，不久保外就医，回到原籍。劳教期满后，重返呼和浩特。此时大观剧院租期已满，戏院墙体倾斜，成为危房，演出渐少，经济难以维持，泰和终于1952年忍痛罢手，至此，告别了苦心经营四十年之久的梨园行。在与房主办理交接手续时，泰和嘱咐家人，不要计较个人投资本息，处世要宽容大度。随

之，将分得的剧场座椅等捐赠文化部门。1956年参加工作，在呼和浩特市玉泉区民政福利企业任营业员。

1961年泰和病逝，时值国家三年经济困难时期，家属未发讣告，丧事从简。一些艺人闻讯，专程赶来为之送葬。事后，各地发来唁电唁函者甚多。

**李广文**(1893—1975)　　戏曲经纪人。河北省河间县人。清宣统三年(1911)独身一人闯关东来到海拉尔，用仅有的一点盘缠置了一副担子卖糖。他以糖行赌，经几年经营，担挑换推车。后又开了糖坊、杂货铺和宝聚商号，生意渐兴。迨至伪满洲国时期，其先后在海拉尔东市场开设了兴垣、正心两家游戏场和妓院，跻身于富商之列。



李广文酷爱戏曲，除在自办的游戏场和妓院进行清唱活动外，还经常救济贫苦艺人，为艺人的演出活动提供帮助。他曾被日本宪兵以涉嫌私通苏联、共产党的罪名抓入监狱，遭长达九个月的酷刑折磨，后家人用重金赎出。出狱后仍资助戏曲演出活动。民国三十四年(1945)，曾一度与刘海轩等人经营戏班。抗日战争胜利后，当地市面一度萧条，艺人们难以唱戏，他购置戏箱等予以资助，使海拉尔市戏曲活动绝处逢生。民国三十六年中国共产党在海拉尔建立了人民政府。随后，李广文与政府合资，在海拉尔开办大众剧院。后年事渐高，离开戏曲界，1975年病逝。

**王　唐**(1893—1976)　　道情演员。山西省怀仁县人。净脚。铁匠世家出身，自幼喜爱道情。民国五年(1916)，二十三岁的王唐弃家从艺，初工青衣，后因嗓音变化改工净行。民国七年在山西雁北一带道情艺人中，已名冠其首。观众谓之“狮子黑”，遂得艺名。

王唐一生坎坷，经历曲折。为了生计曾住过要孩儿戏班和大秧歌戏班，也曾在赛戏班做过承事。艰辛的生活也为他博采各剧种之长，发展道情艺术提供了契机。民国三十五年领班进入河套(内蒙古西部)，在陕坝、狼山地区演出三年之久。演出的主要剧目有：《翠红下山》、《高老庄》、《走南阳》、《张良归山》、《庄子度伯简》、《打瓦罐》、《卖油郎》、《蓝关雪》、《三度文公》、《湘子传》、《王小二赶脚》、《老少换妻》等三十余个剧目。

1955年，王唐应聘为狼山县文化馆辅导员，1958年到巴彦淖尔盟歌舞团歌剧队任教师。唐虽目不识丁，但记忆力超人，1952年挖掘戏曲遗产时，由他口述剧目多达一百余个。他还热心培育艺苑新苗，教过的艺徒在二百人以上。1959年当选为巴彦淖尔盟人民代表。1976年病逝。

**何　三**(1894—1937)　　二人台演员。工旦行，艺名何三旦。萨拉齐县(今土默特右旗)毛岱乡榆次营人。三旦自幼喜爱“玩艺儿”，后拜二人台艺人云双羊为师，学成后自己组班在当地演出。王矮锁、侯五庆等人常与之合作，钟杏儿等人也入班拜师学艺，一时声名大增。

三旦扮相雍容大方，嗓音畅亮，台风稳健，表演深沉细腻，戏越到高潮，越能显出其功力，颇有大将风度。他忌平淡的表演，刻板的唱腔，着力根据剧情和人物性格处理唱腔，使之跌宕多姿，耐人寻味。三旦擅演《打后套》、《送四门》、《扇子计》、《走西口》等剧目。

迨至民国八年(1919)，何三旦已是远近闻名的演员。不料横祸飞来，三旦自己也不知道因何事得罪了当地驻军的段团长，段声言要剜去其双眼。在既无力抗争，又无法辩解的情况下，三旦忍痛离乡，远走后套(今内蒙古巴彦淖尔地区)。

入套后，三旦仍以唱二人台为业。因技艺精湛，深受当地观众欢迎。先后收高齐、李铁锁、戴五宝、五喇嘛、樊贵中(老百灵旦)、樊二仓(樊贵中之子，小百灵旦)为徒，对二人台艺术在内蒙古西部地区的发展起了重要作用。三旦在河套从艺近二十年，民国二十六年客死异乡。

**李子健**(1895--1948)　中路梆子演员。原姓常，乳名夺庆。山西省太谷县朝阳村人。幼年入太谷锦霓园科班学青衣，出科后又被卖到二锦霓园学刀马旦。出科后在晋中一带初露头角。民国二年(1913)与兄蛮庆到张家口搭王天恩长胜班和田宝善的大兴园，均挂头牌。随后夺庆与北京大珠宝商之女、河北梆子演员李翠芬结婚，因招赘入室，改姓李，名子健。民国十五年，子健为避战乱离开张家口随长胜班到包头，初在昇平茶园露演，同行的还有马武黑、盖天红、喜荣生等。同年七月归绥(今呼和浩特)的王泰和将长胜班接到归绥宴美园演出，子健也随班前往。后经常往来于张家口、归绥、包头等铁路沿线城市，搭班多年。



民国二十三年，子健应张玉玺(狮子黑)之邀，从晋北来到包头住侯如山戏班。迨至抗日战争期间，他长期在包头演出。与刘明山(五月仙)、刘宝山(十二红)、范小生(柴沟生)等同台演出，结为挚友，驰名长城内外。子健以演《百花点将》、《阴魂阵》、《英杰传》、《凤台关》、《反延安》、《珍珠烈火旗》、《富贵图》、《凤仪亭》、《梅绛亵》等剧目著称。讲求"唱一出红一出，以艺惊人"。他尤善于"武戏文唱"，通过一招一式刻画人物性格。每当演到冲锋陷阵"大打出手"时，总是从容自若地应付前后左右飞来的刀枪剑棍，既稳又准地踢碰回去，其武打技艺莫不为同行钦佩，观众称之为晋剧刀马旦之翘楚。子健亦擅演反映民间生活的小戏，《骂鸡》中反串彩旦，有俏丽的唱腔与风趣的表演。《美人图》中反串丑姑姑，《拾玉镯》中反串刘媒婆等都演得妙趣横生。在演出时，常以小戏压大轴，在晋剧名家中实为罕见。

子健自习成材，有较高的文化素养。他在北京居住多年，与梅兰芳、马连良、尚小云等过往甚密，切磋交流技艺。后将京剧表演艺术融于晋剧之中，对晋剧的改革与发展做出了不少贡献。子健为人谦逊，坦诚，张宝魁、王玉山、杨丹卿、牛桂英等都经过其亲自指点。王玉山的拿手戏《百花点将》、《骂鸡》等更是子健亲授。

子健携妻李翠芬在包头演出期间生子李世芳、乳名福根。世芳十一岁时入北京富连成科班学艺。经梅兰芳精心教诲，出类拔萃，成为京剧四小名旦之一。民国三十五年由青岛返回北平途中因飞机失事遇难，年仅二十三岁。子健老年丧子，悲痛成疾，于民国三十七年因脑溢血在北平长逝。梅兰芳、张君秋、宋德珠、毛世来、常宝堃等人义演集资，将其盛葬于北平郊外。

**高云祥**（1895—1948）　东路二人台演员。艺名"拆散人家"。兴和县张皋乡人。八岁起入张皋私塾。随后农闲时读书，农忙时助农，逢民间节日为玩艺儿班演出，担任主角。十八岁随叔父迁至兴和县土城子务农，次年在兴和县衙内充任帮写（文书协理）。后因故废职，在县城内闲居，边做小买卖边学艺。民国九年（1920）云祥与河北易县金钱落子艺人张文玉结拜，习演东路二人台，次年组建兴隆班，自任班主。从艺后生活经历坎坷，其岳父执意不肯让其习艺，称"王八戏子吹鼓手，你若不改主意，我便把女儿带回家去。"高云祥宁可拆散人家也不舍弃玩艺儿。高妻被其父带回家后，终因忧思忿懑辞世。事后，高云祥强忍悲痛，奋笔疾书数昼夜写出了剧本《高三上坟》。为了演好这出戏，他由旦脚改唱小生，演出情真意切，深受观众欢迎。演到高三在坟前哭诉三年夫妻恩爱之情时，云祥声泪俱下，表情凄惨悲凉，伴随着低沉的音乐，台下的观众也不禁潸然泪下。其后兴隆班名声大振。高云祥注重博采众长，不断创新，在演出中逐渐形成了自己独特的风格。他把几种不同曲调融入一出戏中，曲调间以若干牌子曲衔接，运用自如。此外，他的表演也独具一格，膝步功夫尤深。唱《小寡妇上坟》时，他在台子右前侧双膝跪下，将祭盘顶在头上，盘中装满酒（水），双手提裙跪行丈余，滴水不漏，每演到此观众常挥泪为之鼓掌。他为人正直，性格随和，为观众和梨园同行称道。民国二十七年云祥告别舞台，先为兴和县城内一家店铺当守门人，后迁居归化城（今呼和浩特）开了一间小旅店，民国三十七年病卒。

**张福连**（1895—1961）　河北梆子演员，班主。河北省束鹿县王口村人。幼时家贫，十二岁时拜河北梆子老艺人韩德福为师，工须生，六年后出师。后与高昌荣（艺名"玻璃翠"）搭班，常与京、评、梆子同台演出。

民国十四年（1925）福连定居集宁，募资兴建桥西大席棚戏园，除约各地艺人演出外，还率班到邻近旗县跑大棚、唱庙会戏。组班后因经济困难，行头乐器简陋、破旧，被观众称为"烂鼓烂锣烂铜器"的破烂戏班。但福连经营有方，收入日增，又于民国二十四年在集宁桥东建新戏园。后演出状况大为改观，京剧演员姚德宝、盖桂风，晋剧演员盖天红、说书红等都曾应聘前来演出。民国二十六年日军入侵后，他将三副戏箱匿于外地，率艺人深入农村演出。

民国三十五年八月，集宁首次解放，福连遂将戏箱取出，携四十余名艺人加入中国人民解放军西南军区政治部京剧团。后随军进驻延安，任业务团长。1949 年上级批准其返乡，并赠军马两匹。回到集宁后，任新组建的晋剧社社长。在此期间，他招聘有名气的演员，

积极改善经营管理，扩大集体积累，更新剧场设备，做了大量工作。福连为人公正，不谋私利，敢于维护艺人的正当权益，扶困济贫，深得当地梨园界敬重。1961年病逝。

**于克功**(1895—1966)　京剧鼓师。北京市通州(今通县)人。少年入梨园，年轻时曾在天津学艺，后曾为尚小云打鼓。克功擅长打武戏，抓点好，款式宽绰。武戏中"八大拿"技艺精湛娴熟。



克功戏路宽，工作兢兢业业，与同行配合默契，在演出中常能打出极高的水平。他为《挑滑车》、《长坂坡》、《白水滩》、《四平山》、《艳阳楼》等剧目打鼓，场面烘托得气势磅礴，台上犹如出现了千军万马，观众连连喝彩。梨园同行也深表敬佩。

克功于1950年从吉林洮安县到海拉尔定居，同时参加海拉尔京剧团。1957年参加内蒙古自治区戏曲汇演时，向大会献出珍藏多年的京剧传统戏锣鼓经，受到嘉奖。后克功年事渐高，遂离开舞台，于1966年4月病卒。

**郝凤云**(1896—1943)　评剧、河北梆子、二人转演员。宁城县人。幼时喜唱民歌，初欲师从任喜学唱二人转，因其貌不扬而被拒。后隔窗偷艺，一冬不辍，至开春时竟唱得韵味十足。任见其天资聪颖，勤奋好学，遂收为徒。后又学评剧、梆子，不到两年即能演二十余个剧目。

民国五年(1916)，二十岁的凤云到哈尔滨一戏园学戏。三年后技艺大增，生、旦、净、丑皆能，吹、拉、弹、唱俱通，被同行誉为"满台转"，并得艺名"关东花"。郝凤云的嗓音如云遮月，喷口有力，字正腔圆，表演细腻。演《走雪山》，随着后台一声叫板："好冷的天呀--"凤云出台亮相时，全身哆嗦，上下牙齿格格作响，极富感染力。

凤云一年演出评剧、梆子、二人转剧目数十个。他还与同行共同创作了评剧《高风大战九龙山》，该剧取材于当地的真人真事，曾在朝阳一带流传。凤云等辗转演出于朝阳、凌源、北平、平泉、承德、林东、大板等地，颇有名气。晚年因体弱多病不能登台，先后在宁城县杨宝印戏班和李秀戏班拉大弦(板胡)，民国三十二年病卒。

**岳四女**(1896—1959)　班主。女。归绥(今呼和浩特)郊区八拜乡杨盖板村人。幼时家贫，十七岁嫁与许家沙梁乡绅许德昌为妻。许出身于富贵人家，于民国二十年(1931)购置戏箱，赴大同、五台等地招揽北路梆子名角，组建季节性班社，在归绥地区城乡演出。



民国二十三年，许氏夫妻变卖林产，在归绥旧城南财神庙建席片园。民国三十年许病殁，岳遂典当家财，与在包头开赌局的故交白子风合作，继任戏班班主，活动于归绥、包头两地。

四女与戏班里的艺人关系密切，且不论名角还是龙套均能善待。每逢因雨雪等无法出台演出时，宁可典当借贷也要如约发放

包银。外地戏班来归绥，路经岳家时必落脚，四女一概茶饭相待。四女古道热肠，向来为归绥梨园行所赞誉，常以“四寡妇”昵称。民国三十五年因病歇业，四女随白子风迁居北平。1959 年病故。

**靳沛亭**(1897—1960)　　京剧演员。河北省霸县人。九岁入北平永盛和班习河北梆子，工武生，十一岁登台。出科后改唱京剧老生。

沛亭以嗓音高亢、唱高(庆奎)派老生戏见长。民国三十五年(1946)以后在哈尔滨、沈阳、南京、上海等地搭班演出。民国三十五年在济南任国民党新五军直属京剧团团长。1949 年济南解放时被俘，后经教育释放。其后几年间，再次穿行于大江南北，长城内外，先后在齐齐哈尔龙江大戏院、长春新义园、北京庆乐戏院、天津中国大戏院、西安长安大舞台、长沙光明戏院等十四个城市的剧场演出。

1954 年 3 月，沛亭应邀到热河省戏曲剧团(昭乌达盟京剧团前身)工作，任副团长、艺术委员会主任。1955 年 3 月任赤峰市政协委员，市中苏友好协会理事。

沛亭嗓音天赋极佳，观众谓之“金嗓”。其表演重以神达意，刻意于眼神运用，能戏颇多，尤擅《逍遥津》、《白蟒台》、《斩黄袍》、《伐东吴》、《群英会》等剧目。在《逍遥津・逼宫》中唱到“思想起朝中事好不伤悲”的“伤”字，萦回长拖，而后“悲”字喷口而出，面部戚戚愁容，充分表现出汉献帝悲愤交加的复杂心情，常常博得满堂喝彩。

1957 年 12 月，沛亭参加自治区第一届戏曲观摩演出会，在《借东风》中饰诸葛亮，获表演一等奖。1958 年被错划为右派分子。1960 年 11 月病逝。时年六十三岁。

**刘贵轩**(1897—1974)　　京剧演员。河北省河间县人。幼年时随叔父学做生意，闲暇时常看戏，会唱一些戏曲唱段。十五岁时弃商跟班学戏。民国十八年(1929)随戏班入东北，先后在泰来、昂昂溪、富拉尔基等地搭班唱戏。



因从艺之路艰难，贵轩辞班从昂昂溪迁居海拉尔，在此开兴和成衣局。他白天做买卖，晚上在光明大戏院唱戏，还常在市场上出售估衣和做成衣剩下的碎布。其做生意的方式别具一格：用戏曲唱腔编词叫卖，人称“刘破烂”。贵轩曾在海拉尔、牙克石、博克图等地给河北梆子名伶云啸天配戏。

经长期艺术实践，贵轩能唱京剧、评剧、河北梆子，生、旦、净、末、丑皆通，在《花子拾金》中扮乞丐陶范，演到其拾到一锭黄金欣喜不已时，用各剧种唱腔选段巧妙联缀组合，虽属自娱自乐，亦令人耳目一新。他还善模仿，梅派戏《宇宙锋》、荀派戏《红娘》、尚派戏《汉明妃》、杨派戏《托兆碰碑》等，均模仿得维妙维肖。其“一赶三”也堪称一绝，串演李艳妃(旦)、

杨延昭(净)、杨波(生),声情并茂,行行俱佳。除京剧外,还能唱评剧《小老妈开嗙》、晋剧《算粮登殿》等。每逢演出《花子拾金》,场场爆满,观众赞不绝口,人谓"戏篓子"。

1952年贵轩在牙克石告别舞台,随之开办了福顺东商店。1974年病逝。

**姜海山**(1898—1941) 二人转演员。辽宁省盖县人。原名姜永恩。民国十九年(1930)由原籍来到阿荣旗长安乡兴隆沟屯落户,以务农为生。海山因少年时在原籍学唱过二人转,故农闲时常演唱自娱。民国二十五年,他组织本家兄弟及十余名艺人成立双胜班,在阿荣旗东部乡村演出拉场戏和皮影戏,颇有影响。

民国二十九年腊月,抗日联军战士夜宿其家,海山热心帮助抗联战士转移,亲自为之带路,并将家中的大青马送给部队。翌年春,伪警察署派特务闯进海山家,折磨姜家父子,抢劫牲畜,逼问抗联部队去向。秋天,特务又以私通抗联和给抗联唱戏为名,将海山逮捕。在狱中海山受酷刑而死,时年仅四十三岁。

**苗全全**(1898—1955) 晋剧鼓师。萨拉齐县(今土默特右旗)人。十二岁时拜马如福班五圪旦(本名不详)为师。因学艺刻苦,仅一年便能打"帽儿戏"。两年后学会五十余出戏,开始为大轴戏伴奏,深得马如福器重。

清宣统二年(1910)全全出科,未及谢师,五圪旦病故,他悲痛万分,立志承师业。他先后在北只图张明锁娃娃班、包头李永胜班、归绥(今呼和浩特)茂盛班、丰镇二巨头班、归绥徐四寡妇班、大同贾虎成班从艺。曾为张玉玺(狮子黑)、李子健(夺庆旦)、李翠芬、张林(露水珠)、刘明山(五月鲜)、刘宝山(小十二红)、张庆云(小狮子黑)、杜喜圣(月亮黑)、渭南黑、张宝魁(筱吉仙)、李桂林(花女子)等名角司鼓,深受各位名家赞赏,名扬晋北及归绥、包头一带。

全全从艺四十余年,会戏百余出,且能背诵所有剧目的唱词。他谦虚好学,博采众长。初,启蒙于五圪旦门下,后结识丁三巴、四老虎、老锦堂等鼓师,经指点,受益非浅。全全常说:"走到哪,学到哪";"做个打鼓的容易,做个打好鼓的实难";"打鼓的是在为演员做饭,想吃什么就给吃什么。家伙点是死的,灵活运用才有生气"。张玉玺演韩昌,上场后一改传统的"海底鱼",而用"七寸子";杜喜圣演《访袍》,庙前下马时用"老八锤"放慢加"木头"(指梆子)。这些技法至今仍被沿用。全全创造的"单介子放串,能延五木头"打法堪称绝技。

中华人民共和国成立后,全全参加固阳县晋剧团。1955年病逝,全团为之举行隆重的葬礼。

**韦永茂**(1898—1962) 京剧演员。北京市人。十二岁时入北平斌庆社学戏,工净行。三年后出科,先后为筱翠花、金少山配戏。

永茂因学艺刻苦,又常与金少山、郝寿臣等名家一起演出,经其指点,在艺术上提高很快。民国初年因妻被军阀霸占,永茂一气之下远走口外(指今内蒙古地区)。民国二十九年(1940)九月到赤峰搭班唱戏。虽本工净行,但其他行当亦通。为新角配戏不用说戏,上台

就演，应付裕如，人称“通才”。永茂反串丑婆，着力刻画人物的狠毒，常激起观众义愤。一次因观众往舞台上扔茶壶，脸被砸伤。

中华人民共和国成立后，人民政府帮助其戒烟毒，永茂精神面貌为之一新。后在昭乌达盟京剧团悉心培养学员。他教授的学员牛炳印、席胜春等后均成为团里的艺术骨干。1962年永茂病逝，终年六十四岁。

**郭云岫**(1898--1973)　京剧演员。丑脚。河北省涿县三步桥村人。少年丧父，十六岁时母改嫁，云岫被迫入河北省新城县信胜合班学戏。民国七年(1918)二十岁的云岫学成出科，先后在密云、丰宁、围场等地搭班演出。

民国十九年，云岫流落到赤峰县，后入宋子安戏班，随班在昭乌达盟城乡流动演出。1953年5月参加昭乌达盟京剧团，饰演腰包三花脸，在赤峰一带颇有名气。曾在《四杰村》中演瞎子，《法门寺》中演贾桂，《蒋干盗书》中演蒋干，《珍珠塔》中演老尼姑等，每个角色均可见其极深的艺术功力。

晚年，云岫悉心培养扶植后辈，其弟子马子元在赤峰也属名盛一时。1973年7月病逝，终年七十五岁。

**裴云亭**(1899—1945)　京剧演员，武生。祖籍河北省，生于北京。艺名“明娃娃”。出生于梨园世家。九岁入北京广和楼河北梆子科班习武生。民国四年(1915)出科，随父在天桥戏园子演出《鸳鸯楼》、《挑滑车》、《夜战马超》等剧目，崭露头角。



民国六年(1917)，赤峰县商贾杨子彬、宋子安以演出一场大洋三元(每日演两场，共计六元)的高价邀云亭到赤峰演出，随行的还有其弟裴世亭，艺名“银娃娃”，短打武生。云亭首演《状元印》，一炮打响，接下来《挑滑车》、《落马湖》等连连成功，名声大振，场场爆满。年余，云亭回到北京，后辗转到山东、河南、上海等地演出。他在北京演出时，深得梅兰芳的赞誉；在上海，其靠功、腿功和双锤出手功亦为同台的周信芳叹服。民国九年云亭携带在苏州、北京特制的刀枪把子，再次乘“驮轿”(两匹骡子分别在前后驮着轿)来到赤峰，并在此定居。后宋子安戏班以月薪五百大洋的高价聘用。

云亭戏路宽绰，演武生、花脸、红净都得心应手，拿手戏甚多。曾在《挑滑车》中饰高宠，《八大锤》中饰陆文龙，《长坂坡》中饰赵子龙，《落马湖》中饰黄天霸，《白水滩》中饰十一郎，还擅演《艳阳楼》、《状元印》、《四平山》、《金钱豹》、《翠屏山》等剧目。云亭演《金钱豹》时，使用面部贴金的化妆方法，产生了金钱突凸，豹眼明亮，动则金光闪烁的奇特效果。他的“单

抱月”叉花技巧也为当时所少见。在《翠屏山》中云亭饰石秀，演到“变脸”时，改妆之迅速令人惊叹；《杀山》一折，梆子高腔洪亮，观众为之喝彩，诸多梆子演员自愧不如，遂被誉为“活石秀”。他不仅工本行，也擅客串，《走麦城》的关羽、《霸王别姬》的项羽、《探阴山》的包公等，无论是素脸戏还是勾脸戏无一不精。

可惜一位梨园奇才因吸毒成瘾而不能自拔。民国二十七年其妻病故后，更加萎靡不振，以致积郁成疾，于民国三十四年在赤峰县病逝，年仅四十六岁。

**康少卿**(1900—1960)　京剧演员，净脚。北京人。幼年入承平社学艺，出科后在北京、天津、营口、沈阳、张家口等地搭班演出，后入归绥城(今呼和浩特)大观园王泰和戏班。

少卿专工架子花脸，武功扎实，技艺精湛，曾与盖连仲、白俊英等名家合作，演出过众多拿手剧目。《芦花荡》饰张飞，以动作洗练，身段优美，出场亮相精彩著称。曾因刻画了张飞粗犷豪放的性格被观众誉为“西北路上活张飞”。少卿画脸谱也别具一格，有意将张飞的大眼画成小眼，看似宛如一只蝴蝶，略带三分笑意，媚里见威。演“跳判”时，耍獠牙、喷火的特技也技高一筹。其火喷得远，时间长短控制自如，耍牙路数多，善变化。

民国三十四年(1945)，少卿在陕坝国民党第八战区副司令长官部戏剧学校任教。民国三十七年中风偏瘫，回到大观园打杂。1952年，少卿病有好转，遂被包头漠南剧团附属戏校聘为教师，教授武功。晚年身残，仍以坚韧的毅力传艺，为内蒙古戏曲界培养出一批后起之秀。1960年病逝，终年六十岁。

**薛正全**(1900—1962)　二人台乐师。萨拉齐县(今土默特右旗)人。幼时读过书，喜习唱二人台，对二人台乐器演奏颇有天赋。后常与当地艺人搭班演出。

民国二十五年(1936)正全迁往绥西，在陕坝镇(今杭锦后旗)定居，后在当地商会任记帐先生。自此很少搭班演出，但家中丝弦常备，逢吉庆佳节，或自娱，或与商会同仁同乐。正全不仅琴技高超，且为人豪爽，追求光明，抗日战争时期曾为中共地下交通员提供过方便，其家一度成为秘密交通站。他与二人台艺人交往甚密，计子玉、刘艮威、贾红红、樊六、百灵旦等均为至交。艺人们在生活上有了困难时，他常慷慨相助，人称“薛义人”。

中华人民共和国成立后，正全曾任陕坝文化馆业余剧团导演。1957年任河套行政区巡回演出队导演，1958年任巴彦淖尔盟歌舞剧队琴师。1962年病逝。

**钟杏儿**(1900—1972)　二人台演员，旦脚。艺名杏儿旦、芫荽花。萨拉齐县(今土默特右旗)沙海子村人。自幼随堂兄钟丑义学艺。丑义为本村有名的社火艺人，擅唱码头调，众多曲目悉记于心，且能在街头串戏。在丑义的指导下，钟杏儿技艺渐增，十几岁便入社火班演出。数年后，杏儿因扮相俊、做派雅、嗓音甜引起当地二人台艺人注意，丑义出面为弟延请教师授艺。之后，钟杏儿拜侯五庆、何三旦、李万通等为师。因谦虚好学、广搜博采，终于形成了自己清新淡雅、深沉隽永的独特表演风格，丰富了二人台旦脚唱腔。他的唱、做、念总是围绕人物，表现真情实感，唱时注重韵味，道白掌握分寸，不温不火，恰到好处。

杏儿擅演悲剧。演《走西口》、《小寡妇上坟》时，观众常随之落泪。当时有民谣："宁可不吃饭，也要看杏儿旦。"一次杏儿随班巡演归来，在本村台口演出，乡亲们闻讯后争相观看，几乎全村空巷。长工于大秃也想去看，不料东家却命他铡草。开戏后，杏儿旦的唱腔不时飘来，大秃越听越迷、不慎将手伸进刀床，被铡掉了手指。

钟杏儿曾和侯五庆、何三旦、王挨锁、张小四等人搭班演出，足迹遍及内蒙古中、西部地区。刘艮威、高金栓等人均曾得杏儿传艺，中华人民共和国成立后曾收段宝计、沈爱鲜等为徒。1972年在家乡病逝。

**尹兆林**(1900—1974)　京剧演员，刀马旦。曾用名尹庆奎，河北省三河县人。自幼喜爱戏曲，九岁入河北省宝坻县庆春台科班习唱梆子，十六岁出科后，在唐山、玉田、乐亭一带演出，擅长跻子功，身架干净利落。在《锯大缸》中饰殷凤珠，从两张半高桌上"云里翻"下，堪称一绝。后因嗓子倒仓，弃演旦行，专应京剧武生、活动于唐山、秦皇岛、山海关、昌黎、锦州、平泉、承德一带。兆林主要演出《吴汉杀妻》、《驱车战将》、《收徐达》、《斩颜良》、《战冀州》等武生戏，在昭乌达盟及辽宁西部、河北东部北部颇有名气。



中华人民共和国成立后，兆林长期从事戏曲教学工作。1951年但任热河省戏曲学校教师。1953年调入热河省戏曲剧团，兼任少年艺术班专业教师。他对学生耐心启发、反复示范，严格要求，数年后一批戏曲人材脱颖而出，遍布承德、围场、朝阳、赤峰等地，其多数后成为剧团的业务骨干。1957年兆林随团参加内蒙古自治区首届戏曲观摩演出会，在《四杰村》中饰萧月，获表演三等奖。1959年被评为先进工作者。"文化大革命"期间曾蒙受不白之冤，1974年病卒于赤峰。

**宋连铭**(1900—1975)　二人转、评剧演员。班主。祖籍山西省，幼年时随家逃难至宁城县，民国十四年(1925)在大明镇定居。幼时喜娱乐，成年后以耕田为业，虽无暇拜师习艺，但常年曲不离口。

民国三十二年连铭弃农从艺，组班唱二人转。先后与口里艺人张贵、康小七，当地艺人黄金山等人一起演出，还购置戏装，自制盔头把子。1950年在宁城组织有三十余人的评剧团。1952年剧团参加热河省首届人民文艺检阅大会获荣誉奖。回县后，为壮大剧团，招收了一批青年学员，不料与一些老演员意见相左，随后率十八名艺不成熟的演员自立门户，边演边学。经连铭苦心指教，新人技艺日增，1954年7月入县城演出一炮打响，被县政府命名为宁城县评剧团，经过整编登记，改名为宁城县民间职业剧团。他从民国三十二年初创戏班，到建成具有一定艺术水平的县级剧团，十五年中，呕心沥血，苦心经营。后因年迈辞别艺坛，1975年因病去世。

**乌哲卿**(1901—1960)　八角鼓戏业余演员。生于归绥(今呼和浩特)新城。系满族

镶白旗旺族之后代。乌哲卿自幼习武学文，聪颖过人，喜好戏曲。其早年经历不详，二十世纪三十年代末，在某机关担任职员，业余时间演过文明戏，宣传过旧民主主义思想。

1952 年，归绥的戏曲爱好者和民间艺人自发组建了满族八角鼓业余剧团，乌哲卿积极参加其演出活动。他常在剧中饰演老人，表演风趣、幽默，颇受观众欢迎。乌哲卿懂文史，且熟悉民间习俗和掌故，常为剧本提出修改意见。在排练中他热情帮助青年演员，被晚辈尊称为先生。1960 年病逝，终年五十九岁。

**赵　四**(1901—1961)　　二人台乐师。山西省河曲县人。幼时家贫，为谋生路举家渡河北迁，先在伊克昭盟地区落足，以农为生。赵四八岁时学吹枚(笛子)，少年时随秦五毛眼、丁喜才等人搭班演唱二人台。民国十八年(1929)后，先后搭计子玉班、刘艮威班。初在黄河以南的伊克昭地区活动，后渡河到土默川平原，在归绥(今呼和浩特)、武川等地演出。



赵四天资聪颖，勤奋好学，善于学习他人的长处。他先后向瞎满贵、瞎鲁山、越明等人学艺，并在数十年的艺术实践中不断总结提高，形成了独具一格的演奏风格。因技艺高超，被同行和观众誉为“神枚”。

中华人民共和国成立后，赵四弃班进城参加工作。1951 年入归绥民艺剧社(后改为内蒙古前进实验剧团)。1953 年以后，多次参加全国、自治区会演，并获得多种奖励。赵四参与伴奏的二人台剧目《走西口》、《打金钱》、《尼姑思凡》等曾被灌制唱片，广为流传，1959 年调内蒙古艺术学校任教，潜心传授技艺，把自己的绝技毫不保留地教给乐坛新人，曾留下大量的二人台牌子曲资料，为研究和发展二人台艺术做出了贡献。

**张　宽**(1901—1972)　　班主。二人转、评剧演员。原名张平宽。祖籍辽宁省朝阳县，生于敖汉旗。幼家贫，父早逝，曾以务农，做木工、小生意养家。民国九年(1920)，拜二人转艺人大金牙为师，两年后辞师与二弟平川、三弟平山一起以卖艺为生。几年后，技艺渐长，影响愈大。

民国二十三年张宽购置戏装乐器，串联艺人组建张宽戏班，随之长年流动演出于敖汉各地。戏班扩大后，张渐辞舞台，专事领班。外出约演员，写台口，安排演出等事必躬亲。数年后，敖汉及毗邻地区，张宽戏班妇孺皆知。民国三十五年，他徒步二百余里，登门邀请来自山东、河北的流动艺人侯凤仙夫妇。侯氏夫妻深感其诚，遂应邀前往，戏班阵容大增，声名更盛。不久，八路军某部邀张宽率班赴邻近的奈曼旗为驻军演出。张宽欣然前往，并由此接受中国共产党领导，努力改变旧戏班作风。

1950 年张宽在敖汉旗有关部门的支持下，创办戏曲学校和戏曲研究会，仅数年时间，培养出不少戏曲人才，促进了当地戏曲事业的发展。1951 年，戏班改为由旗政府管辖的敖

汉旗评剧团，张宽又将所有戏箱、把子归公使用。1959年，剧团并入旗文化队，当时张宽已五十八岁，仍积极参加戏改工作。"文化大革命"初期，剧团的服装道具等均被付之一炬，他痛心疾首，不安寝食。后全家又被下放务农，受尽磨难。

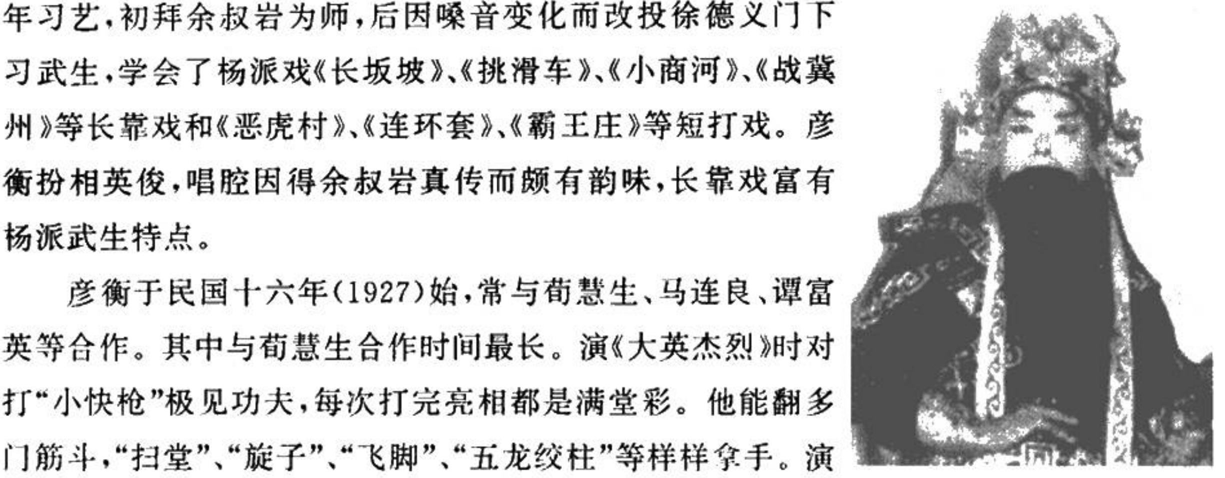
张宽受挫不馁，耕田种地，终日辛劳，农闲时常常身背大鼓、三弦，走村串户为乡亲们演戏。1972年1月，因车祸罹难辞世。

**秦福喜**(1902—1956)　东路二人台演员。乳名双喜，艺名"猪倌丑"。河北省万全县大张窑村人。幼年家贫，十二岁起为富户放猪、牧牛，因酷爱戏曲，常在荒野面对猪群唱曲。双喜记忆不凡，邻近十里八庄演戏处常能见到他，剧中词、曲、表演等暗记于心。十七岁时到洗马林庄看社行戏《六月雪》，不料演张义的演员未到场，他自告奋勇登台替补，博得观众阵阵喝彩。自此，秦福喜正式入班学艺。民国十五年(1926)戏班解体，他只身前往蔚县学唱秧歌。民国二十六年与戏班一起越过长城到口外(内蒙古地区)谋生，随后在兴和县安家定居并改唱东路二人台。他人缘好，与梨园同行和观众交往密切。曾与白四女、贺官印等人搭班演出。后与林占重等人组班。民国二十九年与余爱元、冯满福、何玉英、马三福元、陈文等合班，秦福喜以演悲剧见长，观众中有"双喜的泪"之称。工丑，生、旦亦佳。在《大走西口》中饰孙朋安，《摘花椒》中饰二大妈，塑造了不同的人物形象。《瞎子观象》是他的拿手戏。双喜一改大多数东路二人台小班以庸俗说笑招徕观众的旧套，以表情真实、动作细腻、唱词正派赢得观众好评。演到主人公双目失明时，双眼上翻，举止呆滞，人物活生生立于台上。他为人正派，从艺严肃认真，对一些东路二人台传统剧目进行了改编。如《小姑听房》一戏，经他改编后，剔除了淫词滥调，令观众耳目一新。1956年病逝。

**张小四**(1903—1953)　二人台演员。旦脚。萨拉齐县(今土默特右旗)党三窑乡温布壕村人。其祖父精通文字史，擅讲历史故事，对小四的少年生活影响很大，自幼熟悉古代人物和故事、传说。少年时喜观自唱有人物、有故事情节的剧目，如《下山》、《走西口》、《洛阳桥》等。十五岁时拜二人台艺人何三旦为师，两年后学会《下山》、《三国题》、《打樱桃》、《打金钱》、《绣花灯》、《进兰房》等剧目，还学习演奏扬琴等乐器。他嗓音甜润，吐字清楚，行腔委婉，行腔多在中低音区。依据自身的嗓音条件，小四专攻旦脚，擅演文戏。他擅长以低柔婉转的声音刻画人物，在河套地区有"小四子会唱，万人迷会浪"之谚。《走西口》是小四的拿手戏，演到玉莲和太春新婚离别时，他行腔感人至深，表演逼真。演到玉莲眼含泪花、手拉太春难舍难分时，台下的一些妇女观众常泣不成声。一次，萨拉齐县老爷庙五月十三唱庙会戏，小四所在的二人台小班中午接台，他和刘登演唱《下山》达三小时之久，到下午晋剧开场时，观众还是不让散戏。张小四少年时读过几天书，粗通文字，演唱时他常常修改传统剧目中粗俗的唱词，力求优美。小四的表演也有独到之处，他的碎步、慢步、快步、凤凰三点头、出场步等，也令观众称道。在《打金钱》中他和刘登一改过去旦丑各用一把扇子的传统，两人各执两把扇子，依据剧情花样翻新，舞姿优美，使观众耳目一新。中华人民共和

国成立后，小四热心培养新人，深得青年演员敬重。1953年因病去世。

**吴彦衡**（1903—1974）　京剧演员，武生。祖籍江苏扬州，出生于北京梨园世家。早年习艺，初拜余叔岩为师，后因嗓音变化而改投徐德义门下习武生，学会了杨派戏《长坂坡》、《挑滑车》、《小商河》、《战冀州》等长靠戏和《恶虎村》、《连环套》、《霸王庄》等短打戏。彦衡扮相英俊，唱腔因得余叔岩真传而颇有韵味，长靠戏富有杨派武生特点。



彦衡于民国十六年（1927）始，常与荀慧生、马连良、谭富英等合作。其中与荀慧生合作时间最长。演《大英杰烈》时对打"小快枪"极见功夫，每次打完亮相都是满堂彩。他能翻多门筋斗，"扫堂"、"旋子"、"飞脚"、"五龙绞柱"等样样拿手。演《花蝴蝶》时，他扮演姜志，水擒花蝴蝶，能一连串走四、五十个"旋子"。在上海、汉口、天津等地演出时，常常台上"旋子"飞走，台下喝彩声四起。

彦衡勤奋好学，不以会武生戏、老生戏为满足，还拜李洪春为师学红净关公戏。为了潜心学艺，民国二十八年他回掉包银，谢绝外出，参加李洪春组织的武生大会，为李主演的关公戏饰演配角关平，一时传为佳话。民国三十四年，经常为杨宝森、裘盛戎、袁世海等配戏。

1951年，彦衡参加太原铁路局京剧团。1952年随团赴朝鲜慰问演出。1953年回国后曾到各地为修建铁路新线的工人演出。1954年积极支持戏改工作，参与《三打祝家庄》、《野猪林》、《云罗山》、《还我台湾》等剧目的演出。1958年随团支援包钢建设来到包头。彦衡曾被选为包头市人民代表。1963年包头市京剧团并入内蒙古京剧团后，曾担任团艺术委员会主任。1972年参加团《草原小姐妹》剧组，指导舞蹈设计。1974年在呼和浩特市病故。

**王老九**（1905—1946）　东路二人台演员，丑脚。本名王秉，艺名"酒壶壶"。兴和县古城村人。生于本县后梁底福瑞街，清光绪末年迁至二道河，祖辈以务农为业。十三岁学踩高跷，坐车灯，常参与兴和县的闹社火活动。后拜张文玉为师学唱东路二人台。张文玉原系河北省金钱落子艺人，迁居兴和后改行唱东路二人台。在张文玉的指导下，老九技艺日增，出师后搭兴隆班演出。

王老九少年嗜酒成瘾，因此得绰号"酒壶壶"，从艺后遂成艺名。他以饰演《顶灯》中的皮筋（丑）盛名全县。其表演一丝不苟，功底极深。一般演员只能头顶一灯，他在表演时却分别顶三次：第一次顶一碗米，碗中插一支蜡，在皮筋妻的威逼下做打滚、磕头、拜四方等动作；第二次换一碗麻油，碗内放入四根棉制灯芯，点燃后做跑圆场，走四门斗子、推磨等动作；第三次又换上五盏灯，头部、两手心、西臂腕处各置一盏，做旋转、后弯腰、仰卧、钻凳、乱刮风等一套高难动作。老九边做边唱，从容自若，落落大方而无卖弄之嫌，把剧中的

皮筋在其妻的威逼下欲从不忍，欲罢不能，以至不得不向妻求情，决心戒赌从善，改邪归正的心理变化过程表现得淋漓尽致，令在场观众惊叹不已。民国三十五年卒。

**韩福林**(1905—1973)　　晋剧演员，须生，艺名铃铃红。山西省崞县人。幼年家贫。民国七年(1918)拜六六丑(真名不详)为师，学唱北路梆子。

民国十六年福林出师，先在大同搭班演出，后来到土默川一带。民国十九年与宋玉芬等进入内蒙古西部的河套地区，先搭李老九班，后入筱月仙、高旺黑的合股班。民国三十年由河套到萨拉齐县(今土默特右旗)一带演出。1952年福林任新组建的萨拉齐晋剧团团长。

韩福林以身段动作舒展大方，嗓音洪如铜铃享誉河套、土默川，人送艺名"铃铃红"。他擅演做工戏，在《杀楼》中饰宋江，《金沙滩》中饰杨令公，深得观众赞赏。曾多次参加自治区戏曲会演并获奖。福林曾任土默特右旗人大代表、政协委员。1973年病逝。

**李桂林**(1906—1959)　　北路梆子女演员，旦脚。原名薄花女。乳名花女子(遂得相同艺名)。祖籍山西省定襄县，生于右玉县。幼年家贫，曾写与锁柱黑学戏，后随北路梆子名旦老三鱼儿(李三元)学戏，并成为其子的童养媳，故改名为李桂林。出科后与腊玲子(高凤玲)一起入怀仁武维周戏班，结识了班内的北路梆子全才金兰红，后与兰红共同生活了二十余年，对其后来的艺术道路，个人生活影响颇大。桂林早年辗转于绥远(今内蒙古中、西部)及晋北一带演出，当时已是享誉口内外的北路梆子"四大坤角"之一。

1953年桂林入呼和浩特市晋剧团。1955年与王四喜等一起创办了丰镇北路梆子剧团。她戏路子宽，戏码多。本工青衣，但小旦、小生、武生、须生、花脸等行当均拿得起来，故有"十二张网挡不住"，"美貌天仙腊玲子，文武双全花女子"之民谚。

桂林擅演"三杀"。在《杀子报》中饰徐氏，《杀狗》中饰焦氏，《杀楼》中饰阎氏。三个泼辣、狠毒、阴险的人物，被她塑造得性格鲜明，毫无雷同之感，观众看后每每称绝。金兰红去世后，花女子继承了金兰红的拿手戏"三计"、"三图"(即《三疑计》、《空城计》、《芦花计》，《日月图》、《兴汉图》、《汴梁图》)。就艺术成就而言，虽逊于金兰红，但也是颇有造诣的杰作。在《打宫门》中她反串徐彦昭，以旦唱净，嗓音浑厚，工架大方；在《红梅阁》中她饰李慧娘鬼魂，踢小飞脚带耍水袖，常常博得满堂彩。她的翎子功也相当出色，可同时耍两根翎子，一个直上，一个直下，不是缓缓而动而是一下子就能竖起或垂下。压发更是她的绝技，在《白蛇传》中饰白素贞，最后一场将发流子压在条案香炉座下，连唱带做，从案的左角转到右角，再从右角转到左角，观众掌声不绝。

桂林晚年精神失常，但在台上绝不露相。她记忆力惊人，《白蛇传》、《二度梅》等连台本戏，白天请人在家中念词，晚上就能登台演出。1958年桂林病重，由丰镇回呼和浩特家中

休养。1959年病危，由家属护送到大同市治疗，病殁后葬于当地，时年五十三岁。

**刘英臣**(1906—1969)　戏曲经纪人。又名刘小泰，通辽县人。年轻时与梨园界交往甚密，学得一些戏曲技艺，经常粉墨登场，演二武生。后热衷于为戏园子邀角，联系演出等，渐至主事，在通辽小有名气。

日伪时，英臣在通辽北市开设戏园子(俗称大戏园子)，邀角组班演出，先后接过京剧武生筱月樵(艺名小白猴)，旦脚陈少艳、刘艳霞、刘凤玲，老生张文卿，小生刘恩普，河北梆子青衣王少岩、张学舫等演员。民国三十五年(1946)一月，与颜承孔、李云霞等共同筹建中华大戏院，在通辽公会堂(今通辽市影剧院)演出。英臣主管业务，并以半个衣箱出租吃份额。

1952年2月，英臣出面接来由马灵芝领衔的新立屯新生剧团，后改建为通辽剧院，同时继续出租衣箱把子。随着"改戏、改人、改制"的深入进行，英臣的戏箱租赁业渐无法维持，遂从沈阳接来白云霞等评剧演员，在通辽南市组班演出。因营业情况不佳，半月后离通辽去沈阳。英臣再婚后又得其妻一副戏箱，仍当箱东。后因政府主管部门对各种小戏班进行登记、整顿，衣箱无人租赁，终舍其业，进沈阳一铝制品厂当工人。1969年退休，不久在沈阳铁西区因车祸罹难。

**陈　金**(1908—1948)　东路二人台演员，丑脚。乳名四老道。祖籍丰镇县德胜口村。清末随祖父迁居兴和县。陈金自幼喜欢"玩艺儿"，属无师自通。民国九年(1920)与王老九、高云祥搭班唱戏，以《大走西口》、《种洋烟》、《回关南》等为拿手戏，曾名噪一时。

陈金为人正直，古道热肠，经常接济贫穷乡里。民国三十二年初，乡里闹罢社火，偶见两个乞丐模样的人栖身店铺檐下，他遂领回家，供馔食、赠衣物、送盘缠，不料被伪警察以私通八路之嫌罚款。民国三十五年陈金加入中国共产党，担任兴和县城关农会主任。民国三十七年国民党军队占领了兴和县城，陈金惨遭活埋，牺牲时年仅四十岁。

**梁　录**(1908—1963)　东路二人台演员，丑脚。乳名银钱子，艺名鸡毛篓子。商都县四台坊子乡毛忽庆村人。七岁丧母，八岁丧父，十二岁为富户放牛羊，少年时饱受人间磨难。

民国十二年(1923)逢晋北丁师傅秧歌班在邻村演出，梁录遂投其门下。后勤奋习艺，十八岁时学成离班。先后与蒙古丑、白英等搭班唱东路二人台，常年在商都、化德、兴和一带的俱乐部演出。梁录首次演出的剧目为《小放牛》(饰村姑)，因表演别具一格，颇受观众欢迎。后在《钉缸》、《拉老汉》等剧目中饰丑脚，亦获成功。他戏路宽，在同行中有"红黑生旦带耍丑，哪一行也不拦手"之誉。后因技艺超过其师鸡毛旦，遂得艺名"鸡毛篓子"。

中华人民共和国成立后，梁录回乡组班授徒。因民国年间染上吸毒，一贫如洗。后戒毒，并于四十四岁时娶妻成家。1963年病故。

**王玉山**(1910—1968)　晋剧演员，旦脚。艺名水上漂、二明旦。山西省五台县常家

滩人。幼年丧父，家境清贫。十三岁入家乡北高洪口张环娃娃班“打戏”，经常遭到无故鞭打，中途逃出，戏班向家中索人，寡母被迫自缢而死。从此，辗转山西各县搭草台班流动演出。

抗日战争爆发，已单独挑班，在五台领班集体参加八路军晋察冀军区二分区五大队，自编自演《模范女子爱国》等剧目，宣传抗日。在山西盂县附近的御枣口演出时，因汉奸告密，与主要演员七人被俘，险遭不测，后在日军押送途中脱逃。

民国三十六年(1947)，参加国民党三十六军十二旅所属青山剧团，被委任上尉队长。1948年包头第一次解放，该团由我绥蒙军区接管，改名绥蒙剧社，在中山堂(今包头市人民电影院)慰问人民解放军演出《反徐州》等剧目四十余天。嗣后，我军自动撤离包头，他要求携女同行，不料途中遇敌狙击，部队首长深恐演员发生危险，动员暂返包头，等待包头第二次解放。绥远省“九·一九”起义后，定居包头。

他天资敏慧，谦虚好学，对待艺术严肃认真，早年师承金斗旦、正堂旦和小十三旦(郭占鳌)等北路梆子名伶，在诸名师砥砺下，十七岁即名震晋北二州五县，民谚有“看了二明旦，三天不吃饭”。二十世纪三十年代初，来包头演出与李子健相遇。玉山素慕李技艺高超，不惜放弃领班地位，拜在李门下，恭聆听教。李深感王学艺诚恳刻苦，于是将拿手之作悉数传授。从此王之声誉鹊起，焕发异采。当时与李子健、张宝魁、刘明山有晋剧四大名旦之称。民国三十六年在北平吉祥戏园演出半年余，荀慧生与之切磋技艺，交流演出《红娘》经验。与尚小云交往亦甚厚。

玉山勤奋好学，凡遇名家拿手好戏，必往求教。早年结识清末举人高希哲和名医叶海青，与之推敲剧本，请其修改剧词，开创了北路梆子艺人与文人合作之先河。

艺术风格严谨、凝炼、朴实、大方，会戏极多，戏路宽绰，本工小旦，青衣、刀马、彩旦无一不精。他素质极好，身材适中，扮相秀美，双目灵活，炯炯传神。手式、步法、身段均受过严格训练，极为工整规范。幼年练跻功，吃过大苦。在《梅绛亵》中，桌上置两个重叠的印盒，身披斗篷，手执拂尘，踩跻站在印盒上，唱几十句“乱弹”，表演自如，唱完从印盒上跳到地面，印盒纹丝不动，实为绝技。中华人民共和国成立后，废除踩跻，但仍以腿功称著。台步飘逸、轻捷、稳健、俏柔，早年在忻州演出《水漫金山》，圆场宛如水上行舟，故有“水上漂”之称。做工细腻，注重刻画人物，善抓住细节表现人物的气质神韵。多年舞台实践，塑造了无数的多姿多态、性格迥异的古代妇女形象。本世纪五十年代在剧目、唱腔、表演等诸方面均富有自己的特点，形成流派。《百花点将》千锤百炼，尤为逸品，1956年在北京中和戏院演出，中国戏曲研究院曾组织首都文艺界专家、名流田汉、欧阳予倩、罗合如、张庚、郭汉城、李紫贵、程砚秋、崔嵬、金山、马少波、江新蓉、新凤霞等数十人观摩座谈，颇获好评。《挂画》(《梵王宫》之一折)，独具一格，与当代名家演出毫无雷同。《富贵图》中的“飞针走线”为

特技。《红娘》、《杀楼》、《三上轿》、《凤台关》、《二堂献杯》、《石佛口》、《梦鸳鸯》、《黄河阵》以及彩旦戏《骂鸡》脍炙人口。晚期之作《血手印》在《祭桩》一折中，用十余种不同步法表达人物的思想感情。1960年在山西忻州、太原等地连续演出百余场，场场爆满，全城为之轰动。嗓音天赋稍差，但善于扬长避短，咬字真切，喷口好，唱腔舒展，韵味醇厚，垛板尤为出色，敢于突破传统唱法，上下句落音均处理于"5"音上(传统唱腔上句落"1")，擅用鼻腔、上额共鸣哼唱，极富个性。本世纪三十年代中期，北路梆子衰落，改唱中路，在唱腔中集中路与北路之精萃，委婉细腻，舒展大方，善于传情，独具特色。

1952年创办漠南剧校，亲临执教，为梆子剧种培养人才。1959年向包头市党政领导建议恢复北路梆子，做出了卓越的贡献，成绩斐然。1963年包头市政府为其举办舞台生活四十年纪念活动，自治区有关领导对其艺术成就给予了高度评价。

中华人民共和国成立后，历任漠南剧团团长兼附属戏校校长，包头市晋剧总团副团长兼一团团长。为自治区和包头市两级政协委员、包头市人民代表、中国戏剧家协会会员、中国剧协内蒙古分会副主席、包头市文学艺术联合会委员等。

在"文化大革命"的晦暗岁月里，身心备爱摧残，1968年含冤而逝。1978年8月12日包头市文化局为其平反昭雪。

**张　林**(1911—1943)　晋剧演员，刀马旦，兼工小生。又名张庆林。艺名露水珠。河北省宣化人。梨园世家出身。民国十四年(1925)，张林拜二庆和(花脸)学艺。由于他学艺刻苦，勤奋自勉，不久便脱颖而出，成为二庆和众多徒弟中的佼佼者。

民国十九年张林又拜晋剧名宿李子健为师，攻刀马旦，陆续学演了《凤台关》、《双锁山》、《阴魂阵》、《黄河阵》等剧目。同时，张林结识了王玉山(当时艺名二明旦)，在绥远、晋北一带搭班演出，两人志趣相近，相得益彰。张林嗓音明亮，扮相俊美，武功利落，在刀马旦中与王玉山齐名。他热爱艺术，淡漠名利，与王玉山合作时，常舍弃刀马旦本行，改唱小生或老生，甘当配角，艺德高尚，深受同行赞誉。

二十世纪四十年代初，在他技艺日趋成熟时，不幸染上伤寒，于民国三十二年3月病逝于包头，年仅三十二岁。

**巴图淖**(1911—1969)　二人台演员，丑脚。蒙古族。包头郊区磴口村人。巴图淖幼年丧母，少年丧父，由叔父抚育成人。因幼时生病，一腿致残，故不能务农，后习唱二人台。

巴图淖嗓音明亮、甜润，吐字清晰，润腔得当，天赋条件极佳。加之本人学艺勤奋刻苦，青年时代已是黄河两岸知名的二人台艺人。他曾与吴三发(旦脚)、万万(旦脚)、张再旺(旦脚)、刘三锁(伴奏)等人搭班演出，主要活动于包头、伊克昭盟地区。擅演《走西口》、《打樱桃》、《下山》、《三国题》、《打金钱》、《挂红灯》、《五哥放羊》、《水刮西包头》、《要女婿》等剧目。

在长期的演出实践中，巴图淖苦心研究总结出一套根据自身条件科学用腔的方法，并

形成了其独特的演唱风格。同行公认，同样的曲调，他唱的就是比别人悦耳动听，被艺人们尊称为“巴师傅”。巴图淖自强不息，腿虽有残疾，但仍苦练腿功，在台上照常做踢腿、翻身等动作，并为自己设计了“切小弯”等动作，以弥补生理缺陷。

1951 年巴图淖来包头参加民艺剧社，后成为包头市民间歌剧团演员。曾与计子玉、樊六、高金栓等二人台艺人合作，演出了不少优秀传统剧目。还在《小二黑结婚》、《方四姐》、《王贵与李香香》等现代剧目中塑造了许多栩栩如生的艺术形象。1960 年中央歌舞团派人专程采录巴图淖的二人台唱腔，称之为“最具有科学性的老艺人”。

巴图淖不识字，但记忆力不凡，一般小戏只需看上两、三遍即熟记于心。1963 年应内蒙古文化局邀请参加挖掘、整理二人台传统剧目工作，由其口述、校注的大量剧目，均收入《二人台传统剧目汇编》中，为研究和发展二人台艺术做出了贡献。

**陶　然**(1911—1969)　晋剧剧作者。又名陶宝楚。浙江绍兴人。早年毕业于天津南开大学，青年时代曾参加过进步的文化活动。抗日战争爆发后，来到绥远(今内蒙古中西部地区)，在国民党军傅作义部任《奋斗日报》编辑，积极宣传抗日救亡思想。

中华人民共和国成立后，陶然在归绥(今呼和浩特)参加新绥剧社，1956 年转入呼和浩特市晋剧团，均任编剧。精通文史，独身居住大观剧院，先后整理、改编和创作了一批传统戏和新编历史剧，其中《盗虎符》、《孟姜女》、《紫金锤》、《鸳鸯被》、《昭君出塞》、《卓文君》等较有影响，上演后颇受观众欢迎，有的还在自治区会演中获奖。

陶然为人正直谦和，与演员交往密切，对剧团主要演员的艺术风格谙熟于心，并据此为之写戏，使演员得以充分发挥艺术特长。平素嗜酒，酒酣之际，灵感泉涌，常有力作随之问世。生活不拘小节，逢手头拮据时，常到报社预支稿酬沽酒，而后必以文相偿，概不失信。以编剧为主，导演、舞台美术等皆能。《孟姜女》一剧，集编剧、导演、舞台美术设计于一身，并亲自绘制布景，演出后获得很大的成功，被戏曲界公认为“通才”。

1958 年，陶然被错划为右派，送往巴彦淖尔盟狼山农场劳动改造。劳改期间，以豁达、宽厚、求上进著称。农场管理人员安排他任文化教员、编写板报等，以发挥其文化特长。1969 年病逝于农场。1979 年，有关部门为之改正，恢复名誉。

**金玉玺**(1911—1971)　晋剧女演员，旦脚。北京人。早年在北京演出河北梆子，工青衣。二十世纪三十年代初曾一度辍演，后改唱晋剧，并在山西、绥远(今内蒙古中西部地区)搭班演出。民国三十六年(1947)金玉玺辗转于归绥(今呼和浩特)、武川、萨拉齐、包头等地流动演出。1949 年与其女康翠玲在归绥大观园组建晋剧班社。

中华人民共和国成立后，玉玺先后加入新绥剧社、呼和浩特市晋剧二团、呼和浩特市青年晋剧团。历任社长、团长等职。1959 年任呼和浩特市艺术学校校长后，致力于培养青年晋剧人才，成就显著。曾多次出席市、自治区先进工作者代表大会，任市、自治区两级政协委员。1971 年病逝。

**高有生**(1911—1971)　晋剧演员，生脚。艺名二娃生、十七生。萨拉齐县(今土默特右旗)沟门村人。五岁时父殁于瘟疫，母出走。自幼为姑父阎明锁(老十三红)收养，七岁随阎习艺，工小旦，十二岁搭班演出。后拜刘明山、三儿生等为师，改习生行。有生学艺刻苦，师法诸家，博采众长，技艺日趋精湛，十七岁时已能揽头路生脚的活儿，二十世纪三、四十年代在平、绥(北平至归绥)线，晋西北，太原一带，十七生已颇负盛名。



有生的靠架武生戏、穷生戏都有独到之处，以注重人物性格塑造见长。在《回荆州》中饰赵云，"发闷"一场通过一系列身段表现出赵云对刘备身处险境焦急、担心的心情。在《伐子都》中为刻画子都失态后的形象，从三张高桌翻下，在空中翻腾的瞬间子都的面貌已变，落地后子都满脸死灰，口吐鲜血，令人颤栗。在《卖水》、《折桂爷》两个折子戏中，他担水、担柴的动作、身段使观众感到判若两人，前者是弱嫩书生，后者则为刚健的樵夫。

有生为人忠厚，古道热肠，艺德高尚，无论演主要角色，还是苍头、院公等，都认真演出。他虽不识字，但记忆力极好，几乎通晓晋剧所有的传统剧目，有"戏包袱"之称。有生还热心培养艺坛新人，他总是把每出戏的唱、念、做、打全部交给向他求教的演员或学员。他还口述过不少连台本戏，如二十三本《狸猫换太子》、三十二本《樊梨花征西》、二十一本《薛刚反唐》、十八本《水泊梁山》等。

中华人民共和国成立后，有生入专业戏曲剧团，深感艺人的社会地位提高，生活安定，因而工作更积极，教学更尽心，还热心参加晋剧现代戏的演出。读不了剧本，他就让女儿每天晚上一字一句地教，常常读到深夜。有生曾在《三丑会》中饰胡阴阳，《小保管上任》中饰老保管，在《席尼喇嘛》中饰老狱卒，都给观众留下了深刻的印象。1971年在东胜病逝。

**郑玉廷**(1911—1977)　京剧演员，武生。原名周岐瑞。北京市人。自幼丧父，后过继给居天津的舅父，改姓郑，名玉廷。因生活贫困，写给邻居张泰玉学戏，遂与师傅一起辗转于烟台、龙口、唐山一带，边演边学，日渐长进。



民国十九年(1930)玉廷出师，初在唐山永盛剧院挂牌唱武生。之后十四年间，在秦皇岛、山海关、锦州、沈阳等地流动演出。在沈阳共益舞台，锦州和乐舞台、靖安戏院留有踪迹，红极一时，颇有名气。后又到通辽、开鲁等地演出，民国三十三年经陈效华介绍由沈阳到林西剧院演出。民国三十五年，剧院由中共冀热辽军分区政治部接管，改为文工团，玉廷任京剧组组长。民国三十七年，文工团撤消，次年被选为林西剧院总干事。1952年，受王凤楼、耿国臣之邀，入通辽剧院。1954年，剧院改剧团后任团长。

玉廷的表演以揭示人物内心感情见长。经常演出的剧目有《挑滑车》、《伐子都》、《铁公鸡》、《驱车战将》、《征北海》、《双蝴蝶》等。他不仅艺术造诣较深，为人亦堪称师表。曾兼任剧团附属艺术学校校长，悉心培育新人。还与其他老艺人一起捐献戏衣八十一件。玉廷历任林西县人大代表、昭乌达盟政协委员、哲里木盟和通辽市政协委员等职。1977 年病逝。

**李生华**(1911—1980)　　晋剧演员。工旦脚，兼丑行。艺名高兰英、济生子。山西省清徐县人。民国十一年(1922)，生华入清徐小梨园(一说永利园)戏班学艺，民国十六年出科。出科后先后在太原、北平、张北、多伦、张家口等地演出，曾多次与丁果仙、牛桂英、王玉山等名家合作。

民国三十三年，生华应宝昌(今太仆寺旗境内)晋商尹棋标之聘，在宝昌镇内搭班。翌年戏班迁至多伦。生华出面说合，将戏班与当地唱河北梆子的"十大股"班合并，组成两合水班。1948 年，多伦解放后，两班分开经营，生华主持晋剧班，并命名为"拓解剧社"。1956 年宝昌县(今太仆寺旗)晋剧团成立后任晋剧团团长。

生华年轻时演旦脚。其唱腔以细腻、富有表现力见长，刀马功夫也颇有功力，鞭枪花样出手不凡，常常博得满堂喝彩，足以弥补嗓音不亮的弱点。在《封神榜》中饰张奎夫人高兰英，唱念做打俱佳，戏迷们遂以高兰英相称，故得艺名。中年后改演须生，兼工丑行，曾在《下河东》中饰赵匡胤、《打金枝》中饰唐王或郭子仪，《算粮》中饰薛平贵、《铡美案》中饰包拯、《火焰驹》中饰二相公或李彦贵，《回荆州》中饰刘备、诸葛亮、赵云，《蝴蝶杯》中饰县官、娄公子等。生华一生塑造了众多人物形象，被观众誉为戏包、戏篓子。

他出身清贫，为人刚直。日军侵占华北后，他坚持民族气节，不为汉奸引诱所动，在坝上梨园界颇有声望。作为太旗晋剧团的创始人，曾为剧团的发展壮大呕心沥血，使一个地处塞外的县级剧团在晋、冀两省及呼和浩特、包头等地有一定的影响。生华于 1962 年加入中国共产党，曾任盟政协委员，旗人大代表。"文化大革命"后，生华为重建宝昌晋剧团四处奔忙。1978 年剧团重建后，他担任艺术顾问，兢兢业业地工作着，直至逝世前十几个小时还在率队下乡演出。

**沈殿玉**(1911—1982)　　二人转演员。艺名沈三丫。吉林省怀德县人。幼年时拜民间艺人刘桂芬为师习唱二人转，唱上装。

殿玉从艺后历经艰辛。民国二十五年(1936)只身流浪到扎赉特旗，后在巴岱乡定居。为谋生路，他在扎旗一带与流浪艺人一起组班唱戏。民国三十五年，扎赉特旗成为中国共产党领导的解放区，殿玉遂率班参加土改。在当时的旗人民政府的领导下，他与其他艺人联合组成了杰格森(蒙古语，意为"很好")剧团，并任业务团长。同年随团到乌兰浩特演出，获表演奖。

1957 年，殿玉与陈永学(艺名大老黑)、王富(艺名金香翠)、

田星等组成二人转小班，辗转于龙江、碾子山、巴林、扎兰屯、海拉尔、阿里河、库都尔等地演出。1960年曾为布特哈旗驻军指战员慰问演出。殿玉从艺半个世纪，先后带过四十多个弟子，均陆续走上从艺之路。他艺德高尚，为人正直，常告诫弟子们："咱行飘人不飘。台上说说笑笑唱戏，台下认认真真做人。"1975年殿玉告别舞台还乡养老，戏班由其长子沈鸣主持。1982年病逝。

**钱玉堂**(1912—1965)　京剧演员。净脚。祖籍江苏省苏州市钱塔庄。梨园世家出身，九代从艺。清乾隆皇帝南巡，玉堂祖辈随戏班进京，后在京城定居。其父钱增祥以武净见长，曾为杨小楼配戏。他自幼随父练功，稍长，师从耿大庄，学铜锤和架子花脸。后由父介绍，参加斌庆社，借官台演私戏。

民国二十一年(1932)玉堂学成并自行搭班，先后与高庆奎、李万春等合作。他文武兼备，铜锤、架子皆精。在《战长沙》中扮演魏延为同行赞许。后在京住班七年，名气渐长，深得高庆奎赏识，特定制蓝、黑、白三盔蟒赠与玉堂以壮其声色。他常应邀在庆乐、广德等剧场分包赶角。后因染上吸毒嗜好，耗尽包银，在京无颜立足，流寓张家口，搭白俊英班。

玉堂于民国三十七年参加中国人民解放军第八军进军剧社(后改为绥远军区文工二团)。1952年转业到包头市总工会，参加职工业余京剧团。

玉堂以演曹操戏见长，善于运用花脸行当和多种艺术手段表现曹操的性格。他演的曹操以狡黠、刁奸、狂妄自负而又深谋远虑、知人善任著称，享有"西北路上活曹操"的美誉。他的唱腔不尚华丽，雄浑质朴。《探阴山》中包公的一句西皮导板"宋祖爷坐江山风调雨顺"中"顺"字，本为闭口音，极难唱，更难打远，他却善用气口，不加任何衬字，一气呵成，贯穿到底，能打到无扩音设备剧场的每个角落，博得满堂喝彩。玉堂因年轻时沉溺烟毒，身体受损，于1965年在包头市社会福利院病逝，时年五十三岁。

**张德文**(1912—1982)　乐师。艺名"张大喇叭"。辽宁省开源县人。十岁起学吹唢呐，民国二十五年(1936)定居扎兰屯，入鼓乐班吹唢呐，随班演出评剧、二人转等。

抗日战争胜利后，张德文在扎兰屯组班，常流动演出。他除在伴奏中吹唢呐外，亦能在剧中扮演彩旦。德文吹奏功底扎实，技巧娴熟，除吹奏传统的唢呐曲牌外，还能吹奏"卡戏"。扎兰屯人见他能同时吹奏四支唢呐，称之为能人。

中华人民共和国成立后，德文曾于1951年11月参加内蒙古民间艺人代表会议，还灌制过吹奏乐唱片。1953年1月调扎兰屯文化馆搞文艺辅导工作，每年在春节前组办唢呐培训班。农闲时还常办二人转、评剧学习班。他采取边培训边演出的办法，以演出收入补充办班经费之不足，颇见成果。德文常身背唢呐下乡，到处传授技艺，先后培养出一大批唢呐演奏员。今扎兰屯地区的职业、半职业唢呐演奏员多出自其门下，或经其指点。1982年病逝，终年七十岁。

**周玉成**(1913—1962)　晋剧演员，花脸。艺名"玉眼黑"。河北省阜平县人。出身于

梨园世家，自幼随父学艺，民国年间，常在晋西北、商都、包头、固阳等地搭班唱戏。

1949年春，周玉成与宇金红（宇桂英）、筱金兰（樊淑琴）、一兜丑（段英）等人加入了中国共产党领导的集宁建新剧社。到1950年，剧社初具规模，玉成演出了《捉放曹》、《麒麟山》、《潘杨讼》、《假金牌》等拿手戏，备受观众欢迎。随后，他还随团沿集二线，为筑路的铁路工人演出。

玉成生来眼球中有蓝花子，化白脸妆后，眼球转动时，即映出蓝色血光，加上出色的表演，角色的杀气顿生，故有"玉眼黑"之称。他身材高大，嗓音洪亮，吐字清晰，与天赋条件一起构成不可多得的花脸人才。可惜玉成所在的剧社连遭挫折，其艺术潜力发挥不足。1962年卒。

**白　永**（1913—1975）　晋剧演员。净脚。和林格尔县上喇嘛盖村人。自幼家境贫穷，幼年丧母，随父兄放牧打工。民国十八年（1929）家乡受灾，兄饿死，白永随父逃荒，至萨拉齐县（今土默特右旗）苏卜盖村，遇张明锁戏班演出。经其父再三恳求，戏班收留了白永，不久白永父亡故。

少年白永深知生活艰辛，虽孑然一身，但学艺勤奋刻苦。初师从张明锁，学旦行。三年后改学净行。因乳名三娃，遂以"三娃黑"为艺名。民国二十三年白永出科后赴归绥（今呼和浩特）参加亢西成戏班，辗转演出于归绥、包头、固阳一带。此间他向张玉玺（狮子黑）学了《鸡架山》、《忠保国》，向高旺黑学了《二进宫》等，艺术上有了长足的进步。

中华人民共和国成立后，参加包头市晋剧团。之后白永与王玉山、邓有山、筱金玺等名家长期合作。他嗓音洪亮，以唱工见长。在与筱金玺合演《鸡架山》时饰程咬金，"劈殿"一折与武则天咬口对唱铿锵有力，气势不凡。他行腔快，吐字清，抽斧、甩袖、抖髯等身段干净利落，再现了一个刚直不阿的老臣形象，在自治区及京、津地区演出时颇受好评。1955年在自治区第一届音乐舞蹈戏剧观摩演出会中曾获演员三等奖。白永为人质朴，工作积极，1960年加入中国共产党，曾多次被评为先进工作者和优秀党员。1975年病逝。

**周　山**（1913—1976）　二人台琴师。山西省河曲县人。因家境贫穷，青少年时代只身走西口来到绥远省（今内蒙古中、西部地区），后在包头大巴拉盖村定居。为了生存，他手拿一支枚（笛子）在绥西流浪，曾和穷苦艺人一起组班卖艺，到富户人家"打坐腔"，也曾走街串巷边卖艺，边乞讨，饱尝了人间苦难。艰辛的生活也为他提供了广泛接触同行，取他人之长，补自己之短的条件。经过多年的勤学苦练，周山的演奏技艺有了长足的进步，并加入了当时在土默川一带颇有名气的刘艮威"玩艺儿班"。

中华人民共和国成立后，周山作为有影响的二人台艺人参加包头民艺剧社（后更名为包头市民间歌剧团）。结束了到处流浪、受尽屈辱的生活，获得新生的周山萌发了新的艺术创造力，更加精心地钻研演奏技艺，更加刻苦地练功。他能熟练地演奏各种二人台乐器，四胡演奏技法尤佳，具有音色明快，热情奔放，音响度宏大，穿透力强等特点。在演奏时，周山

和同行配合默契，常常受到观众好评。若逢演出中间乐队加奏二人台牌子曲，他更是激情满怀，音绕剧场，老戏迷们称赞他的技艺说："人家那把四胡，能裹走这个剧场。"

入　周山曾任剧团乐队队长，并加　了中国共产党。他为人善良，质朴，乐于助人。1974年在下乡联系演出时，因帮助两位村妇推车上坡而突发脑溢血，病卧在床两年，1976年去世。

**丁耀辰**(1914—1966)　晋剧演员，丑脚。回族。丰镇县隆盛庄人。幼年家贫，九岁拜毕国安为师学唱京剧丑行，后改生行。民国十七年(1928)其师病故，耀辰悲痛万分，竟哭哑了嗓子。后见搭班无望，遂到客栈当伙计谋生。

民国二十年，耀辰在平地泉(今属集宁地区)拜张福连为师，学演河北梆子唱小花脸。民国二十四年出师，后搭张如山班，在商都、归绥(今呼和浩特)一带演出。民国二十六年他结识了名伶李子健，并应李子健之邀到包头搭张玉玺(狮子黑)班，改唱晋剧。日军占领绥远后，戏班解体，耀辰被迫辗转于农村唱野台子戏，以求生存。经过生活的磨难，加上数次投师求艺，他的技艺日趋成熟，在土默川、晋西北一带颇有知名度。

抗日战争胜利后，耀辰在丰镇搭李富春班(后被国民党鄂友三部接收，改为青山剧团)。民国三十七年，随班在包头演出，适逢解放，经邓斌、董兴亮介绍参加中国人民解放军进军剧社(后改为绥远军区文工团)。因吸毒，翠年离团，至大同一带自行搭班演出。1951年随晋北大众剧团到包头演出，戒掉吸毒，艺术上重焕青春。

耀辰自幼习艺，京剧、河北梆子、晋剧皆通。他戏路宽绰，擅演茶衣丑，诸如车夫、船夫、店小二、脚夫、衙役等角色，其表演维妙维肖。袍带戏也胜任裕如。他念白清脆，口齿伶俐，善于用各种北方方言抓哏，《三搜府》、《大名府》、《挖蔓菁》等均为拿手戏。1955年在自治区第一届民族民间音乐舞蹈戏剧观摩演出大会上，他主演的《疯僧扫秦》获奖。耀辰饰疯僧以泼辣、凝重、神秘莫测、充满浩然正气深受观众喜爱。曾任包头市晋剧二团副团长，包头市第五届人民代表大会代表等职。1960年加入中国共产党。1966年病逝，终年五十二岁。

**宋玉芬**(1914—1969)　北路梆子女演员，艺名"三女红"。山西省浑源县人。幼年家贫，十一岁时与其姐宋翠芬(二女红)投师"老鼠旦"(名不详)学艺，十四岁时登台演出。初次露演便显出其艺术才华，几年后则名震山西关南二州五县，当地有民谚云："金兰、二奴、十三旦，二、三女子武玉莲"。青年时代的玉芬已跻身于北路梆子名家之列。民国二十二年(1933)应李永胜之邀，到包头魁华舞台演出。后因日军占领晋北，三女红一度辍演。



民国二十六年，玉芬流落到归绥(今呼和浩特)，入归绥亢西成(亢二)的茂盛班，在土默川一带演出。民国二十八年经李子健推荐，随茂胜班部分演员与包头的张玉玺(狮子黑)等搭班赴北

平，在广德楼演出《玉虎坠》等剧目。中华人民共和国成立后，玉芬加入新绥剧社。1956年新绥剧社改名为新蒙实验晋剧团后，任副团长。1962年又调任包头晋剧一团，协助王玉山（水上漂）恢复演出北路梆子。1964年退休，次年返回呼和浩特。

玉芬从艺近四十年，尤擅纱帽戏。《困雪山》、《鞭打芦花》、《调寇》、《三疑计》、《杀楼》、《辕门斩子》、《南天门》、《回龙阁》等，均为久演不衰的看家戏。她原唱北路梆子，后曾改唱中路梆子，并将北路梆子的唱腔与中路梆子的伴奏和谐地融为一体，唱腔高亢激越，音色圆润甜美，吐字清晰纯正，擅用鼻腔共鸣，虚字托腔，其风格独特，自成一派。三女红的表演以舒展大方、潇洒自如著称，靴子功尤为出色。土默川（内蒙古西部）有"水上漂看不出男人唱旦，三女红看不出女人唱红"之谚。她重刻画人物性格，成功地塑造了寇准、宋江、王允、薛平贵、闵德仁等众多人物形象。观众和行家评价玉芬：演谁像谁是谁。1955年参加自治区第一届民族民间音乐舞蹈戏剧观摩会演，她在《小宴》中饰王允，获演员一等奖。先后灌制过《调寇》、《打金枝》、《辕门斩子》等剧目的唱片，流传甚广。玉芬是中国戏剧家协会会员，曾任呼和浩特市政协委员。1969年8月病逝，终年五十五岁。

**筱桂桃**（1914—1973）　晋剧女演员，旦脚。本名杨丹青、杨生秀，河北省宣化人。幼年丧父，母女相依为命，生活艰难。十二岁在家乡拜李子健为师，攻刀马、花旦，为期三年，打下了坚实的基本功基础。后又拜太原筱吉仙（张宝魁）为师，攻青衣。她天资聪慧，勤奋刻苦，颇有艺术天赋，几经名师传授，十七岁时已是名扬晋中的剧坛新秀。

民国二十二年（1933）年，与师弟筱桂林等首次到包头搭郝小虎戏班演出。又与丁果仙、毛毛旦（王云山）、三儿生（孟珍卿）、盖天红（李景云）等名伶到平、津一带演出，历时半年之久。这次演出使她进一步经历了舞台生活的锻炼，通过与京剧名家的交往，在技艺上有很大提高。当时晋剧界有"果子、桃"（指丁果仙、筱桂桃）之称，两人齐名并列。

民国二十四年，包头西北剧影社建成，她应剧场经理李永胜等邀请，赴包头演出。当时名角荟萃，竞相争胜，桂桃为观众留下深刻的印象。民国二十六年，包头合记贸易商行开业，股东出重金再次聘请她至包头演出，其时全城为之轰动。



桂桃嗓音天赋很好，音域颇宽，韵味浓郁，吐字清晰，行腔润调委婉动听，即使坐在剧场最后一排亦能逐字逐句送入观众耳中。基本功扎实，在《英杰烈》中，后半部扮小生，扎靠穿厚底靴，起霸搬腿齐眉，武打干净利落。在《白蛇传》最后"合钵"时，甩发绺跪步圆场后，下腰僵尸倒下。《清风亭》系青衣戏，饰周桂英，在暴风雨中执伞过桥，紧紧拉住被风刮得东摇西摆的雨伞（无伞，完全虚拟），身体摇摇晃晃，不胜风力，表现得十分真切，观众如身临其境。

本世纪四十年代后期，桂桃与其夫姜仲仁鉴于包头市人口日增，原有剧场不敷用，拆除自己住房，集股建筑剧场。屋架刚刚立起，一场风暴袭来，屋架被吹得东倒西歪，材料流失。桂桃夫妻愈挫愈奋，继续集股筹资，采取边演边修的办法，于1950年终将拥有八百座席的黄河剧影宫建成，在当时为包头市一流的新剧场。1951年她应邀到张家口晋剧团演出，嗣后将剧场献给包头市政府，并主动放弃定息。

五十年代末，辞别舞台，定居故里宣化，从事艺术教育，悉心培养艺坛新人。"文化大革命"中，惨遭迫害，卧病不起。1973年辞世，时年五十九岁。

**蔺　菩**(1914—1979)　二人台编剧、导演。丰镇县人。自幼喜爱戏曲。少年时在丰镇县读小学，后到山西省大同市上中学，高中毕业后在原籍经营面粉业，民国三十七年(1948)到归绥(今呼和浩特)经商。

中华人民共和国成立后，蔺菩于1952年在归绥参加和平剧社、民艺剧社。1956年转入呼和浩特市民间歌剧团，担任编剧和导演。后致力于改编、导演二人台传统剧目和编创二人台现代戏剧目，其中《借冠子》、《金花的婚事》等较有影响。

蔺菩对艺术有执着的追求，善于克服工作中遇到的困难，颇受同行赞誉。"文化大革命"期间，一度被遣返回原籍。1978年落实政策后返回原单位工作。1979年病逝。

**傅麟童**(1915—1961)　京剧演员，武生。辽宁省西丰县人。幼时家贫，少年时在沈阳京剧科班习戏。十三岁出科，首演《诸葛亮招亲》获赞誉，后渐增技艺，在沈阳、辽西一带小有名气。二十世纪三十年代，日军侵占辽西后，麟童辞别舞台，弃艺出走，行乞度日。抗日战争胜利后复出。四十年代后期，携妻随败退的国民党军队一起溃走，行至朝阳时，因行头被火车站借故扣压，无法演戏而再次流落街头行乞。后落足于朝阳南二十家子羊山一带，以卖膏药维持生计。1951年在辽宁受聘于朝阳县剧团，任业务股长。1956年5月支边来到敖汉旗剧团，任业务团长。

麟童嗓音天赋极佳，音色洪亮而浑厚，性格豪放，以小生行当行腔作戏，难抒激昂之情，故而立之年改工文武老生。他一向推崇周信芳，主演《徐策跑城》颇有麒派风范。黑头、红净戏也见功力，饰演包拯，以唱腔圆润深沉，做派庄重威武著称。1949年后，步入中年的麟童仍发奋学习文化，数年后已能通读剧本。到敖汉旗剧团后，还向同行学习河北梆子和评戏，虚怀若谷，为人称道。他关心青年演员的成长，不忘授艺教人，常以"为公众事克己养廉，与他人交以退让为本"相勉。

麟童以习艺为终生事业。1961年3月，在敖汉旗新惠镇剧场演出《打龙袍》，因心脏病突发抢救无效去世，终年四十六岁。

**沃·索依尔**(1915—1963)　汉名金德元。蒙古戏编剧、导演。达斡尔族。出生于黑龙江省甘南县梅勒斯屯。自幼家境贫寒，少年时曾为富户放猪，后在齐齐哈尔市酿酒厂、浴池做学徒、伙计。艰难的生活铸就了沃·索依尔自强不息的性格，在此期间，他投师学习满

文、汉文、汉语，还自学绘画。民国二十年(1931)到长春谋生，被日伪政权征为“御护军”，不久因病退役返回故里，之后，潜心学习蒙文、蒙语。民国二十一年，任伪满洲国兴安北省索伦旗(今鄂温克自治旗)公署文书。民国二十八年被派遣到长春参加“留学预备班”学习日语、日文。1945年，中国共产党领导的呼伦贝尔盟地方政府成立，他历任文教股长、科长，曾组建呼伦贝尔盟文工团，并兼任首任团长。为了反映东北地区各民族火热的斗争生活，他不仅自编、自导，还登台演出，深受各民族观众欢迎。1950年7月内蒙古东部区文工团成立，沃·索依尔任编创科创作员，专门从事蒙文戏剧创作工作。在此期间，他写出了蒙古戏《大兴安岭旅游记》、《中朝友谊》、《模范牧民钟迪》、《巴拉珠尔入互助组》、《人畜两旺》等剧本。这些剧本除被本团排演外，还在《内蒙古日报》(蒙文版)、《新内蒙古》、《花的原野》等报刊、杂志发表。同时他还从事蒙文文学创作，发表了大量作品，是内蒙古知名的蒙古文作家。他很重视发现和培养艺术人材，不少有成就的青年演员就是在他的帮助下成长起来的。进入六十年代后，沃·索依尔以惊人的毅力和疾病搏斗，1963年2月因病去世，年仅四十八岁。

**成以仁**(1915—1978)　　二人台演员。归绥(今呼和浩特)人。幼读私塾，早年经商，常往返于绥远(今内蒙古中、西部)、北平、天津等地。喜好戏曲，暇时常与友相聚，弹唱自娱。

中华人民共和国成立初期，以仁与成靖山等人在归绥组建义成巷文艺宣传队，自编自演二人台节目，宣传党和国家的政策。从1952年起，先后在红旗剧社、民艺剧社和呼和浩特市民间歌剧团当演员。

以仁从艺三十余年，对艺术有执著的追求，对工作兢兢业业，深得同行称道。在《卖碗》中他饰财主薛称心，将其吝啬、奸诈的性格刻画得入木三分，曾被内蒙古电影制片厂拍成影片，为二人台演员首次走上银幕。1978年夏，义仁随团赴某地演出《洪湖赤卫队》，归途中因心肌梗塞猝亡，终年六十三岁。

**颜承孔**(1915—1980)　　班主，戏曲经纪人，辽宁省黑山县人。幼时家贫，曾为富户放猪。民国八年至十年(1919—1921)先后在黑山县鲍家鞋铺和开源县东玉成衣铺学徒。民国十七年在通辽定居，翌年在南市场开了一家成衣铺。

民国二十二年通辽南市场小落子园开业后，承孔前去照座跑街，遂与戏曲界频繁来往。后与宋明久、张兴汉合资，在南市场开设鸿星茶社，以演唱落子为主，兼卖茶水鲜果等。民国二十六年鸿星茶社与小落子园合并，生意兴旺，到民国三十四年抗日战争胜利后倒闭为止，营业达八年之久。在此期间，承孔还与耿国臣在南市场开了一家振东茶社。

民国三十五年通辽首次解放，在人民政府帮助下，他与刘英臣共同发起，组织小落子园和大戏园的艺人及部分票友成立了人头股戏班，名为“中华大戏院”，常在“公会堂”(今



通辽市影剧院)演出。10月，国民党军占领通辽，戏院解散。民国三十六年通辽第二次解放，承孔应商会邀请再次出面主办戏院。1949年戏院赴阜新演出，因亏损而再次解散，遂在小落子园旧址办南市曲艺评戏社。

1952年2月，承孔与张启芳等人集资将辽宁省新立屯新生评剧团接到通辽，组建通辽剧院。1954年3月，通辽剧院改名为通辽实验剧团后，他在南市场经营西凯茶社，专接二人转小班演出。1956年2月西凯茶社迁往北市场，6月接王景贤带领的洮南民间职业二人转演出队，组建通辽二人转剧团，承孔担任经理(后改任副团长)。"文化大革命"中受到不公正对待，1971年调往通辽鞋帽社。1974年退休，1980年病逝。承孔经营戏曲前后三十余年，对通辽地区戏曲艺术的发展贡献殊多。

**筱月仙**(1916—1949)　北路梆子女演员。山西省定襄县人。幼年家贫，曾被人卖到大同一家妓院。后出虎口，于民国十六年(1927)拜雷福禄(艺名"半杆旗")为师，学青衣、花旦。

民国二十一年十六岁的月仙出科。民国二十三年入河套(今内蒙古西部地区)，曾搭铃铃红戏班在晏江、临河、五原、乌拉特前旗、陕坝等旗县流动演出。

月仙的嗓音甜润，擅用鼻音共鸣，行腔流畅，吐字清晰，表演颇为细腻。她曾在《天仙配》中饰织女，演至《弃儿别夫》一折时，因演出情真意切，常引起台下观众共鸣，泣声随之而起。民国三十四年月仙辞别河套到包头，后因患肺病在萨拉齐县(今土默特右旗)沟门村去世，时年仅三十三岁。

**李海明**(1916—1977)　乐师。字轩正。山西省崞县西镇石封村人。幼年家贫，其父李开绪从事北路梆子音乐演奏，对海明影响极深。他九岁时边拾柴捡粪，边随父学艺。十二岁时，入崞县三泉村赵智远班，开始在戏班内弹拉三弦、二弦，吹唢呐。因耳音、手音好，记忆力惊人，初次登场便得赞誉，人称"奇才"。随后海明为拜北路梆子琴师七三娃(百灵子)为师，毅然弃班，深得七三娃师傅厚爱，并倾囊授艺。十六岁时他进入字号班，成为挂牌名琴师，名声大振，有"北路一杆旗"之称。

民国二十八年(1939)，二十三岁的李海明在山西代县与水上漂(王玉山)相遇，遂相携北上，在极端困难的条件下，联合同行成立共和戏班，艺惊古城大同，二人也结为忘年之交。民国三十三年与王玉山在张家口搭赵步桥班，北路、中路两下锅，为丁果仙、牛桂英、郭凤英等伴奏。民国三十三年被丁果仙聘为个人琴师。他在为丁操琴时，将北路梆子的垫头技法融于中路梆子的垛板唱腔中。丁果仙对此十分赞赏，认为"贴得好"，"唱起来舒服"。后被许

多琴师仿效，渐渐流传开来。民国三十三年，海明在大同登上九龙口宝座，成为中路梆子鼓师。以后，他辗转晋中，遍访名师，博采众长，融汇贯通，吹、打、拉、弹门门娴熟，梆子、民间吹打乐、寺庙音乐等样样精通，被同行誉为“转一圈”。

1953年，李海明应聘参加呼和浩特民众剧社，在他的操持、带动、指导下，剧社在较短时间内建成了一个过硬的乐队，使演出质量大为提高。在社里他声望高而不自傲，善于发现和学习别人的长处，同时也是诲人不倦的教师。他宗师法而不拘泥，继承传统而不守旧，从二十世纪五十年代起，着手对梆子戏传统锣鼓进行改革，一扫陈腐旧套，大胆开拓新路，解决了节奏缓慢，演员等锣鼓经等难题。他的创造在晋剧界广泛流传。

1960年，内蒙古决定恢复北路梆子剧种，海明受命调到包头晋剧一团。他和王玉山再度联手创业，为恢复和发展濒于消亡的古老剧种呕心沥血。海明常说：“‘包着贵如金，点破淡如水’，在今天已是旧话。艺无止境，强人背后有强人，自以为艺高，保守住舍不得教人，其实是没出息的人。”他因材施教，逐项传授，亲自示范，不仅培养了陈怀智、祁用彬、郭如福、张国才、于九小等颇有艺术造诣的弟子，也使北路梆子音乐得以继承和发展。

“文化大革命”期间，海明被揪斗，被迫离开舞台到一家工厂当保管，积郁成疾，终患癌症。弥留之际仍嘱咐弟子们“好好学，好好工作”，并把自己多年来收集整理的《梆子腔工尺谱折册》交给弟子陈怀智收藏。1977年8月逝世。

**樊二仓**(1916—1979)　　二人台演员，艺名小百灵旦，工旦脚。山西省河曲县樊家沟人。幼时家贫，为了生存，于民国二十三年(1934)举家渡河北迁，移居伊克昭盟达拉特旗三座茅庵，靠租数亩薄田糊口度日。其父樊贵中原系半职业艺人，逃荒到口外后，与当地艺人多有交往，并结识了萨拉齐名艺人何三，随令其拜何三为师，父子同执师礼。

二仓聪明好学，经名师指教，技艺提高很快，学艺不到一年即随班演出。他和艺人们辗转卖艺，历尽艰辛。民国二十四年入后套，与当地艺人张银柱、刘红仁、单金子等人组班演出，其活动遍及五原、临河、陕坝等地。演出的主要剧目有《走西口》、《思凡》、《下山》等。他不固旧守陈，勇于革新创造，一改前辈艺人常用的平板唱法，大弯大调唱得纯正、嘹亮，尤以“抢板夺字”、“腔里衬字”独见功力。二仓还擅真假嗓结合，使唱腔流畅自然，富于变化，听起来俏丽、悦耳、传神，故被观众誉为“小百灵旦”。他的表演质朴细腻，身段妩媚大方，颇受观众称道。河套地区有“百灵旦，嘴嘴巧，唱起来好像百灵叫”，“看了百灵旦，三天不吃饭”之民谣。

民国三十五年二仓在五原演出时被国民党抓为壮丁。后逃脱，回到达拉特旗三座茅庵，与周山、袁三、张挨宾、巴图淖、云全喜等组班。中华人民共和国成立后才与老父、妻子团聚。1952年二仓与计子玉、樊六班合并，组建民艺剧社。1956年后，曾在呼和浩特、包头两地戏校任教，致力于培养艺坛新人。1979年卒。

**李　举**(1917—1965)　　道情演员。乌兰察布盟凉城县双山子村人。农家出身，父笃

信道教。十九岁投师晋北山阴县艺人何全茂，习道情花脸，学成后于农暇时在凉城一带搭班演出。

李举身材矮壮，腿功扎实，扮相威武，以《李逵搬母》、《雷横磕枷》为拿手戏。饰演李逵注重塑造人物性格，有“活李逵”之称。演出时每必返场。一些梆子演员为其技艺折服，时常登门求教。演出之余，亦授徒传艺，张存孩等十余人均为其弟子。

中华人民共和国成立后，李举在双山子村组建道情戏班。1957 年参加自治区首届戏曲观摩演出大会，获演员三等奖。李举曾应自治区戏改部门之约，口述道情传统剧目十余个。1965 年病逝。

**陈永庆**(1917—1968)　　京剧票友。回族。辽宁省沈阳市人。幼时家贫，曾在饭馆当学徒。二十几岁时流落赤峰地区，先在饭馆跑堂，后开设一家清真饭馆。

永庆酷爱戏曲，早在沈阳学徒时就经常票戏，到赤峰后也常参加票友活动，并粉墨登场。民国三十七年(1948)，曾随中国共产党领导的赤峰县政府慰问团到辽宁省朝阳县为人民解放军演出。

中华人民共和国成立后，永庆仍为赤峰地区活跃的票友之一。二十世纪五十年代常常为流动演员配戏，有请必到。有时还应邀到其他旗县参加演出。1956 年公私合营后，永庆任私方经理。戏曲演员或票友如生活上有困难他总是慷慨解囊相助，许多外地来的流散艺人受到过他的接济。他还经常为专业剧团推荐人才。

“文化大革命”中遭受迫害，1968 年 10 月含冤死去，终年五十一岁。

**张高换**(1917—1969)　　二人台演员，旦脚。艺名“小高换”。山西省河曲县人。幼年随父走西口谋生，在萨拉齐县(今土默特右旗)公盖营村定居。高换自幼喜爱看二人台演出，耳濡目染，印象颇深。民国二十年(1931)刚满十四岁的小高换见村里的业余二人台艺人鲁三、老虎印、刘登山、小四子等人常到大户潘五兰家中“闹红火”，遂登门拜上述艺人为师学艺。民国二十三年，他与周志家、张挨宾、郝三宽、周毛虎等人组成二人台小班，沿黄河两岸的土默川、伊克昭盟地区流动演出，后在伊克昭盟达拉特旗、准格尔旗驻足。

高换年轻时扮相俊秀，嗓音脆亮，吐字清晰，表演重表现不同人物的不同性格，在同时代艺人中属较高层次。他台风严谨，不唱低级庸俗的剧目，着力塑造一些健康向上、富有生活气息、颇受广大农牧民欢迎的二人台旦脚形象。当时有“听说来了小高换，媳妇们连鞋也穿不办”(意为：来不及穿鞋出门)之谚。

民国三十七年，高换在达拉特旗海流素村定居，以务农为生，农闲时组织小班流动演出，系达旗著名的二人台小班，深受观众欢迎。中华人民共和国成立后，在当地政府的支持下，白泥井乡成立了全盟第一个农村二人台业余剧团，高换担任副团长兼导演。不久，周志

家、张挨宾等主要演员辞班到呼和浩特参加工作。张高换与妻周毛虎协力办团，悉心收徒授艺，先后四次收徒计四十余人。他带领白泥井乡业余剧团经常在农村演出，多次率团到盟政府所在地参加文艺汇演，获得过优秀表演奖。他还经常到各乡业余剧团进行辅导、排戏。“文化大革命”中，业余剧团被强令解散，高换也被迫害致死，终年五十二岁。张高换创办的白泥井乡业余剧团在达拉特旗活动了十七年之久，为活跃农村的文化生活，为伊克昭盟二人台演员的培养贡献殊多。

**杜汉兴**（1917—1973）　京剧票友。艺名寒星。赤峰县人。出身于殷富之家，祖辈于清咸丰年间与人合作开办赤峰县元宝山煤矿。

汉兴于民国二十六年（1937）在沈阳中学毕业，次年考入日本东京明治大学预科。不久回国，在长春伪“满映”当演员，曾在《蜜月快乐》、《大陆长虹》等影片中饰演主角和配角。后因患肺病辞职，返回赤峰。自少年时代就喜爱京剧，曾在北京向杨宝森学会《捉放曹》等两出戏。从长春返赤峰后，经常到戏院看戏，并与专业演员和票友合作演出。他嗓音好，讲究唱腔韵味，在赤峰票友界颇有名气。



民国三十五年汉兴就任元宝山煤矿经理，以后两年寓居北京，靠变卖首饰、衣物等维持生活。1949年返回赤峰。1950年与赤峰剧院花自舫等合作，排演了新歌剧《赤叶河》，汉兴担任导演和演员。1951年因“特嫌”与妻同时被捕入狱，翌年出狱后到沈阳。1953年返回赤峰后，仍长期坚持业余演出，很受观众欢迎。1973年12月病卒。

**冯海明**（1917—1980）　晋剧演员，艺名“七百生”。山西省大同县骆驼村人。幼时入腊玲班学艺，拜彭玉茗（三虎旦）为师。学成后在山西省代县搭贾存义（小电灯之父）班演出。民国三十年（1941）在大同搭张守仁班，曾与王玉山（水上漂）合作演出。

中华人民共和国成立后，海明定居包头，加入包头市晋剧一团。1960年调到包头市戏曲学校任教，1962年戏校解散回团。

海明天资聪颖，勤奋好学，功底扎实。其嗓子略带沙音，乱弹稳健，梆板清利，尺寸工整。以在《截江》中饰赵云、《逼宫》中饰姬寤生、《射戟》中饰吕布为拿手戏。他戏路子宽，除本工武生外，还经常串演红生戏如关公，以及《石头人招亲》中的净脚黄巢等。海明粗通文字，记忆力强，且熟悉各朝历史掌故，能背诵百余出剧目。他口述的剧本词句顺达，辙韵工整，文学性较强。在戏校任教期间，红黑生、旦、丑各行均能教授。他的人品、艺德也为同行推崇，学员敬重。艺徒登台后，他主动让出头牌生脚戏，以扶植新人。晚年病卧在床，仍伏枕为艺徒说戏授艺。1980年病故。



**陈蕊霞**(1918—1969)　评剧女演员，旦脚。天津市人。民国二十年(1931)在辽宁省营口拜王福红(艺名东方白，一说东方明)为师，曾在海城、盖县、大连等地边演边学。民国二十四年，王福红因年迈多病，由关外返回故里，蕊霞遂独自在锦州、绥中、新民、大连等地搭班演出。民国二十八至三十八年在沈阳大观楼(今辽宁青年剧场)演出达十年之久。其间与花莲舫、李金顺、芙蓉花、筱桂花等合作献艺。



中华人民共和国成立后，蕊霞曾在东北三省、河北、天津等地区流动演出。1954 年由四平来到通辽，入通辽市实验剧团。她聪颖好学，重博采众长，逐渐形成了独特的艺术风格。蕊霞擅演闺门旦，《凤还巢》是其代表剧目。她唱腔优美，吐字清晰，发音纯正。在《保龙山》中演沈冰洁见曹克让后的大段道白和垛板，颇见功力，深得观众赞赏。

蕊霞经常演出的剧目有《夜宿花亭》、《孔雀东南飞》、《碧玉簪》等。她精本工，亦能反串，在天津演出《万花船》反串小生，因扮相英俊，出场亮相即碰满堂彩。除演出传统戏外，还在《烈火中永生》、《山村姐妹》、《杜鹃山》、《苦菜花》、《野火春风斗古城》等现代戏中扮演重要角色。她历任剧团副团长、自治区政协委员等职。1958 年曾被错划为右派分子，1969 年病逝，1979 年改正。恢复名誉

**孟幼冬**(1919—1970)　京剧女演员。北京市人。出身于梨园世家。其祖父孟七是谭鑫培同代演员，父孟鸿祥是著名武生，姐孟小冬与马连良齐名。幼冬八岁过继到姨家，随姨父仇同祥学戏，起名仇乐弟。十七岁在上海演出。二十一岁在北京拜谭小培为师。二十三岁在天津中国大戏院为郑冰如配戏，挂二牌老生，更名孟幼冬。二十四岁在北京为童芷苓配戏。二十五岁至三十三岁期间，在沈阳、长春、哈尔滨等东北大城市流动演出。二十七岁时与张有义结婚。民国年间，因吸毒，曾落魄沈阳，靠做零工维持生活。



1958 年 10 月，幼冬经人介绍来昭乌达盟京剧团演出，先以《失空斩》一炮打响，接下来演《借东风》、《四郎探母》等戏，场场爆满，轰动赤峰市。演出结束后，应邀留团工作，后被选为盟政协委员。1961 年，叶圣陶、老舍等知名人士在赤峰看幼冬演出《坐宫》后颇为赞赏。

“文化大革命”中幼冬被揪斗，在“五七”干校劳动时心脏病突发，于 1970 年 11 月去世。

**袁　三**(1919—1982)　二人台琴师。伊克昭盟东胜县人。自幼家贫。为谋生路，早年拜山西省河曲县民间艺人阎四为师，习吹枚(笛子)，并自学扬琴等乐器的演奏技法，后以演奏扬琴著称。民国年间曾与樊六、计子玉等组班在黄河两岸的伊克昭盟、巴彦淖尔盟

演出。

中华人民共和国成立后，参加了包头市民间歌剧团，任乐队主要伴奏员。二人台艺术中素有“扬琴是基地，四胡是柱子，枚是中桥”的说法。袁三的扬琴演奏具有节奏分明、沉稳有力的特点，起到了指挥整个舞台的演出节奏的作用。他心地善良，为人坦诚，逢场上演员出现误场或忘词时，他就及时带动乐队加奏牌子曲或过门等手段加以补救，设法将出现失误的演员从窘境中解脱出来。事后，常常笑咪咪地对出差错的演员说：“错了吧，来，我来陪你练练。”他不顾休息、吃饭，坚持陪练。团里的演员都说：“和袁三一起演出心里踏实，能调动表演激情，不慌不乱。”

经过多年的艺术实践和刻苦钻研，袁三积累了丰富的舞台经验，比较完整地掌握了二人台唱腔和牌子曲。晚年，他把自己的技艺毫无保留地传授给青年演奏员，以诲人不倦的精神为剧团培养新人。1982 年 12 月，因病在包头逝世。

**张建勋**(1920—1974)　　戏曲导演、编剧。原名军羽。河北省定兴县人。幼年随父到北平读书。民国二十六年至二十七年(1937—1938)在北平中华戏曲学校学习，曾拜何顺信为师学艺，能操京胡、二胡等乐器。抗日战争时期在归绥(今呼和浩特)任警长、民生会股长等职。民国三十四年至三十六年，参加国民党五十七军义勇平剧社。

1952 年建勋参加漠南剧团，担任编导工作。先后与人合作整理、编创、导演了《薛刚打朝》、《神伞》、《转心壶》、《草原英雄小姐妹》等剧目。在编导工作中，他注重保持剧种的风格，力求让演员发挥其艺术特长。

建勋还潜心钻研戏曲理论，曾在《内蒙古日报》、《包头日报》、《山西日报》等报刊上发表戏曲评论、经验介绍等文章多篇。“文化大革命”期间曾一度被迫改行，1971 年调入包头市京剧团，1974 年病逝。

**刘德良**(1922—1959)　　京剧演员、编导。山东省浦台县人，艺名“秋香环”。

德良原为票友下海，本工小生，年轻时一度演旦脚。1955 年 7 月由辽宁省凤凰城到海拉尔市京剧团。他的表演以扮相英俊，做工细腻见长，曾在《红娘》中饰张生，《玉堂春》中饰王金龙，《群英会》中饰周瑜，每出戏的演出均有独到之处。德良亦具有一定的创作才能，先后创作或改编过《鬼狐莲香传》、《周仁献嫂》、《刘海戏金蟾》等传统戏和《红大院》等现代戏。他还经常深入基层辅导业余剧团。德良根据《聊斋志异》编导和主演的《霍小玉》，曾在内蒙古自治区戏曲会演中获改编、导演和表演一等奖。



德良历任海拉尔市京剧团艺术委员会委员、编导室主任、业务副团长，呼伦贝尔盟、海拉尔市两级政协委员。1958 年被错划为右派，次年含冤去世，年仅三十七岁。1978 年改

正。

**张丽君**(1922—1969)　京剧女演员。旦脚。祖籍河北省霸县。生于包头。出身于梨园世家。父张永成是河北梆子演员，姐佩君、妹维君亦为戏曲演员。



丽君九岁拜孙长山为师，学老旦行，后改学老生。先后学会了《武家坡》、《汾河湾》、《四郎探母》等剧目。民国二十三年(1934)与妹维君同拜王益寿为师，后经其师因材施教，两人技艺提高很快。民国二十六年日军侵华，丽君一家舍家西行，几经辗转到达陕坝(今杭锦后旗陕坝镇)。丽君参加了国民党第八战区副司令长官部抗战宣传队。在此期间，曾应王子君之邀赴银川演出。抗日战争胜利后，她于民国三十五年自费到北平拜苏盛卿为师学习《红楼二尤》、《花田错》、《红娘》、《勘玉钏》、《生死根》、《凤还巢》、《锁麟囊》、《荒山泪》等梅、程、荀派剧目。

1952年丽君应妹维君之约回到包头，协助维君办"新力京剧团"。后新力京剧团因管理不善而解散，丽君又调包头市总工会业余京剧团工作。她扮相俊俏，嗓音甜润，唱腔委婉，京白讲究，辨四声，分尖团，清脆爽朗，扮演红娘、尤三姐颇具荀派风范。当观众看到尤三姐把贾珍、贾琏等人捉弄得狼狈不堪时，常报以热烈的掌声。丽君擅演青衣戏，其行腔细腻，水袖、台步均有严格规范，深受同行赞誉。有时她也反串彩旦，在《拾玉镯》中曾饰刘媒婆，改丑扮为俊扮，仅在眉端点一黑痣，加上出色的演技，人物显得活灵活现。

丽君平易近人，从不以名演员自居，在市总工会工作期间，经常到各大厂矿辅导、演出。有时还和工人同台演唱，颇受职工欢迎、敬重。"文化大革命"中丽君受到摧残、折磨，自缢而亡，时年仅四十七岁。中国共产党十一届三中全会后，得以恢复名誉。

**王小二**(1922—1979)　评剧票友。本名王福生。回族。吉林省洮南县人。福生自幼学厨，以"王小二大饼"驰名塞北。

小二酷爱戏曲，自民国二十八年(1939)开始票戏，曾在《空城计》中饰诸葛亮，《甘露寺》中饰赵云。抗美援朝时，参加突泉县工商联业余剧团的义演捐献活动。还将平时积蓄捐赠给剧团用于购置服装道具，自己却穿用面袋染成黑色后缝制的衣服。他常为参加排戏的票友们免费提供夜餐，有时还将排练场设在家中，其对戏曲艺术的热心支持，在突泉县有口皆碑，广为传诵。1979年病逝，终年五十七岁。

**王志媛**(1923—1965)　晋剧女演员。艺名小金娃。河北省武清县人。回族。梨园世家出身，母金素芬，舅父李永胜、李永泰均为河北梆子演员。她出生十余日时母离家出走，由外祖母抚养。十岁随舅父到包头，拜河北梆子艺人张永山为师，习小旦。不久，即能演出《喜荣归》、《小放牛》、《小上坟》等小戏，十三岁时初露头角。

民国二十七年(1938)河北梆子在包头不景气,遂改唱晋剧,曾与张玉玺、王玉山、刘明山、刘宝山等名家同台演出,辗转于东(张家口)、西(归绥)两口之间。



中华人民共和国成立后,志媛加入包头市晋剧二团,本工小旦,兼演老旦、彩旦和小生。她面貌清秀,扮相俊美。嗓音偏暗,但吐字清晰,行腔柔和甜润,梆板尺寸准确。志媛平时重视学习文化,体察生活,能深入理解剧本的思想内容,致力于揭示角色的性格特点。曾在《梅玉配》中饰黄婆(彩旦应工),因表演细腻而脍炙人口。剧中义子徐廷美中状元后,派轿前来迎接黄婆一段戏,演得尤为精彩。她上场后边系腋下纽扣,边环视寻轿,其内心激动溢于举手投足之间,下轿后丫鬟和少夫人等前呼后拥,应接不暇,手捧茶碗后退就座,不料坐空在地上,令人捧腹。众人上前搀扶,尴尬强笑,憨态可掬。志媛用朴实无华的表演,把一个心地善良的店婆初登大雅之堂窘迫之态刻画得淋漓尽致。观众每当忆及此事仍津津乐道。1965 年病逝于包头,时年仅四十二岁。

**苏艳梅**(1924—1958)　京、评剧女演员。工彩旦。艺名筱月梅。河北省深县人。1950 年由吉林省公主岭来海拉尔市京剧团工作。



艳梅艺术上勤学苦练,工作踏实,曾在海拉尔市京剧团挑梁演出。由她主演的剧目有评剧《孟姜女千里寻夫》、《孟姜女哭长城》、《杨八姐游春》、《搜书院》以及京剧《二子乘舟》等。

艳梅在演出中注重塑造人物,讲究台风戏德,唱词韵味浓厚,表演刻意传神,与同台演员配合默契,深受观众欢迎。有强烈的进取心。曾任盟、市政协委员。她响应党的号召积极参加社会主义建设。1958 年大炼钢铁时,因长时间连续工作,积劳成疾殉职,去世时年仅三十四岁。

**辛波光**(1924—1965)　美工师。回族。河北省霸县人。毕业于哈尔滨美术专科学校,1952 年到海拉尔京剧团工作,担任舞台美术设计工作。



波光多才多艺,绘画、布景设计、特种道具制作皆通。他的作品常以新颖别致,风格各异,富有独创,能成功地配合剧情而受到观众赞誉。对点缀环境、渲染戏剧气氛和塑造人物形象起到很好的作用。由他设计、制作的《还我台湾》、《向秀丽》、《红色卫星闹天宫》等剧目的布景均属佳作。

道具制作也是波光的擅长。其特点是精巧细致,耐人寻味,常能以假乱真。由他修复、制作的罗汉维妙维肖,盔头等经他修整也是面目一新。1957 年自治区戏曲观摩演出会时,海拉尔京剧团演

出的《血染长平》、《霍小玉》以其灯光布景的设计与制作独具特色而受到赞赏。1965 年 8 月病逝，终年四十一岁。

**周尚平**(1926—1979)　鼓师。辽宁省法库县人。出身于梨园世家，幼时随父在戏班习艺，工武场。民国三十一年(1942)，十六岁的尚平开始登台司鼓，应工大轴戏。

尚平习艺刻苦，勤学好钻，基本功扎实，能单手敲双轮儿，京、评、梆子均通。他敲文戏板眼准确，敲武戏不论多大的场面，多少连环的"档子"和绝活儿，从不丢掉一个点子，失误一个键子。由尚平司鼓乐队情绪振奋，演员演出有神。

1958 年后开始导演剧目，参加过《林海雪原》、《党员登记表》的导演工作，和《巴林怒火》、《初升的太阳》等剧目的演出。1979 年病逝，终年五十三岁。

**俞　路**(1926—1979)　导演。原名韩国干。江苏省南京市人，民国后期在北平汇文中学读书。1950 年入华北联合大学戏剧系学习，毕业后分配到中国青年艺术剧院工作，先后担任过舞台监督和导演。

俞路于 1958 年为支援边疆建设到内蒙古。初在内蒙古话剧团任导演，1959 年调内蒙古电影制片厂任编导。1962 年调巴彦淖尔盟歌舞团任副团长兼导演。不久导演了二人台现代戏《聘闺女》、《卖面》(又名《娄小利》)。《卖面》一剧于 1963 年参加自治区二人台、二人转观摩演出会，后被选为优秀剧目进京汇报演出。

俞路在巴彦淖尔盟歌舞团工作期间，注意用科学的方法培养、训练二人台青年演员，一改传统艺人口传心授方式，使演员的艺术水平有了很大的提高。"文化大革命"中，俞路曾受迫害，被调离文艺界，改行从商。因精神长期压抑，积郁成疾，于 1979 年病逝，时年五十三岁。

**王雅琴**(1927—1963)　晋剧女演员，旦脚。五原县人。幼年父母双亡。七岁师从铃铃红学艺，故得艺名"七岁旦"。1949 年前在陕坝(今属杭锦后旗)晋剧班社从艺。



中华人民共和国成立后，先后入萨拉齐(今土默特右旗)晋剧团，河北省张家口晋剧二团任演员，在冀北、晋北及内蒙古西部地区有一定名气。1957 年调四子王旗晋剧团任业务团长。雅琴演唱行腔吐字别有风格，在《打金枝》中饰沈后，"劝宫"一段，一口气贯四句，每每博得满堂彩。在《女忠孝》中饰儿媳，表演的"背父下山"因真切生动表现了人物的内心情感，观众常为之落泪。1959 年雅琴参加乌兰察布盟专业剧团会演，主演《卧薪尝胆》，饰王夫人，获表演一等奖。1960 年演出《百岁挂帅》(饰佘太君)又获表演

一等奖。

雅琴到四子王旗晋剧团工作后，曾为剧团的发展历尽艰难。她曾与赵秀琴一起主动将私人戏装、头戴等价值二千元的实物献给剧团，得到领导和群众的称赞。对艺术的执著追求，对剧团的一片热情始终不渝。曾任四子王旗人大代表，政协常委，乌兰察布盟政协委员等职。1963年12月，突发急病而故，年仅三十六岁。

**孙　珑**(1928—1966)　　京剧演员、编剧。祖籍天津，生于北京。出身于梨园世家，为京剧名伶孙菊仙之曾孙。十四岁时入北京鸣春社习老生。抗日战争胜利后，考入国民党新一军鹰扬剧校，后随军在沈阳、长春一带演出。



民国三十七年(1948)人民解放军解放长春，鹰扬剧校被改编为中国人民解放军东北军区国剧团，孙珑随团参军。1954年3月剧团撤销，被分配到昭乌达盟京剧团。1960年担任副团长。他戏路宽绰，应工老生，擅演《托兆碰碑》、《伍子胥》、《击鼓骂曹》、《桑园会》等剧目。在《凤还巢》中饰朱千岁，《西游记》中饰猪八戒等丑行角色也是妙趣横生，别具风格。孙珑演《宇宙锋》改俊扮为丑扮，独具特色。他常根据自己对角色的理解及嗓音条件重新设计唱腔，一改传统唱腔、唱法，令观众耳目一新。孙珑对京剧现代戏同样充满热情，为了塑造杭赉、许云峰、杨白劳等不同民族、不同身份、不同性格的人物形象，他反复思考，不断探索、实践，可谓呕心沥血。

在担任剧团领导和坚持舞台演出的同时，孙珑长期致力于剧本创作，先后创作、改编了十三个作品。他创作的京剧《巴林怒火》，为用戏剧形式反映蒙古族奴隶的生活和斗争，塑造以杭赉为代表的，具有反抗精神的蒙古族奴隶群像进行了多方面的探索。《巴林怒火》的思想性和艺术表现手法受到自治区内外戏剧界及广大观众的重视、欢迎。

孙珑在部队工作期间曾两次荣立三等功。1957年2月加入中国共产党。1959年出席全国群英会。1960年被选为自治区先进工作者。"文化大革命"初期，孙珑遭受批斗，被非法囚禁，因不堪侮辱，于1966年9月23日自戕身亡，时年仅三十八岁。中国共产党十一届三中全会后为之平反，并落实了有关政策。

**刘继周**(1928—1980)　　京、评剧演员。又名刘继斌。浙江省义乌县人。自幼家贫，父以缝纫养家糊口。民国二十七年(1938)在长春拜曹艺斌为师学京剧。继周边学边演，演技不断提高。

民国三十七年(1948)，人民解放军围困长春，继周与数名演员从"三不管"卡子爬出，投奔解放区，在乌兰浩特入田月樵戏班。以后又参加乌兰浩特评剧团。他戏路广，以演京剧武生为主，评剧

小生也有较高表演水平。继周从艺后悉心钻研艺术，一字一板，一招一式均细心琢磨，注重博采众长。拿手戏《安天会》曾在哈尔滨、齐齐哈尔、大兴安岭、长白山区演出，有“活猴”之美誉。

1955年在内蒙古自治区民族民间音乐舞蹈戏曲观摩演出大会上获表演奖。同年任乌兰浩特市评剧团团长兼导演，“文化大革命”前任呼伦贝尔盟政协委员。

**苗文琦**(1929—1972)　二人台编剧，戏剧理论工作者。又名苗玉璜，笔名草田、王大可。祖籍山西省河曲县。生于萨拉齐县(今土默特右旗)党三尧乡林家海村。幼年丧母，少年丧父，后由叔父抚育成人。文琦自幼喜爱民间艺术，因受家乡二人台等民族民间艺术的熏陶，青少年时代就能够熟练地用四胡、三弦、板胡、笛子、四块瓦等乐器，演奏数十首二人台唱腔和牌子曲。少年时期，曾在家乡读私塾，也上过当地的蒙古小学，因家境贫寒，学业时断时续。民国三十六年(1947)，考入归绥师范学校，除学习文化课外，还学习现代音乐基础知识，并掌握了记谱、作曲等技能，为后来的研究和创作奠定了基础。



1949年，苗文琦放弃学业，参加绥远省行政干部学校文工队，任乐队副队长。次年，参加了新民主主义青年团。之后在绥远省民间艺人学习会工作，帮助艺人整理、修改演出剧目。在此期间，文琦为《杨三入了互助组》、《放大眼光》等文工团自编的小歌剧配曲，开始了把二人台唱腔、牌子曲运用到新创剧目中的尝试。1953年调入绥远省戏曲审定委员会，作二人台剧目搜集、整理和研究工作。先后收集记录了二人台传统剧目《打后套》、《转山头》、《绣花灯》、《画扇面》、《珍珠倒卷帘》、《阿拉奔花》等。还改编了《牧牛》、《撑船》、《顶灯》等传统剧目。经过他整理的二人台传统剧目面貌一新。随后，他在呼和浩特参与前进实验剧团的筹建工作，与计子玉等合作编创了二人台大型剧目《方四姐》及小戏《探病》，在自治区内外久演不衰。

1955年文琦将评剧《茶瓶计》移植改编为二人台，由前进实验剧团首演，连演数月，场场满座。1960年调入内蒙古艺术学校任戏剧科主任，负责二人台教学工作。1961年，内蒙古人民出版社出版了其专著《二人台初探》。该书是他历时八年的研究成果，也是内蒙古第一部关于二人台的学术著作。在内蒙古艺术学校工作期间，文琦除从事培养二人台演员的教学工作外，还编创、导演了大型二人台现代戏《二虎庄》。1965年调入内蒙古歌舞团工作。“文化大革命”期间遭受迫害，忧愤成疾，于1972年8月病逝，年仅四十三岁。

**王福庚**(1936—1972)　评剧演员，生脚。河北省新安县人。自幼家境贫寒，五岁丧父，七岁随母逃荒到东北，八岁入吉林省四平富连成京剧科班学艺。两年后家乡解放，与母一起返回故里务农。民国三十七年(1948)福庚投河北省宣化表兄处，翌年入宣化移风剧团学艺。先拜河北梆子艺人钱香如为师，工丑行，后又师从家桂楼学唱评戏，演小生。



福庚于1958年随移风剧团支边到集宁，后参加乌兰察布盟评剧团。1963年经中国评剧院演员魏荣元指点，克服嗓音不亮的短处，避高就低，将伴奏的板胡改造成“瓮子”，唱腔圆回、舒展、浑厚，其风格独特。福庚从艺严肃认真，善于观察生活中的各种人物，以丰富自己的表演。他以演出现代戏见长，较成功地塑造了许云峰(《红岩》)、乌豆(《杜鹃山》)、杨晓冬(《野火春风斗古城》)、杨子荣(《智取威虎山》)等英雄形象。扮演娄阿鼠(《十五贯》)、刁德一(《沙家浜》)等反面人物也很有特色，在乌兰察布盟、呼和浩特及晋西北地区颇有知名度。1972年7月11日剧团排演《杜鹃山》，福庚在说戏时当场昏厥，不幸猝死，时年仅三十六岁。

# 附　　录

# 戏曲会演、文艺评奖名单

## 内蒙古自治区民族民间音乐舞蹈戏剧观摩演出大会戏曲获奖名单(1955年)

### 作品奖

| 等级 | 剧目 | 剧种 | 作者 |
| --- | --- | --- | --- |
| 一等奖 | 秦香莲 | 晋剧 | 任翠凤、曾士先、白文奇剧本整理 |
| | 走西口 | 二人台 | 内蒙古群众艺术学校第五期创作班集体剧本整理 |
| 二等奖 | 探病 | 二人台 | 苗文琦改编 |
| | 打金钱 | 二人台 | 霍世昌等剧本整理 |
| 三等奖 | 疯僧扫秦 | 晋剧 | 丁耀辰剧本整理 |
| | 戚家军 | 京剧 | 曲晓农编剧 |
| | 《秦香莲》唱腔音乐 | 晋剧 | 武培祥改编 |

## 演出奖

| 等级 | 剧目 | 剧种 | 演出单位 |
|---|---|---|---|
| 优秀演出奖 | 梵王宫 | 晋剧 | 包头市漠南实验晋剧团 |
| | 秦香莲 | 晋剧 | 呼和浩特市永新实验晋剧团 |
| | 春香传 | 晋剧 | 呼和浩特市新蒙实验晋剧团 |
| | 戚家军 | 京剧 | 通辽市京评实验晋剧团 |
| | 买毛驴 | 东路二人台 | 平地泉行政区文工队 |
| 一般演出奖 | 对菱花 | 八角鼓戏 | 呼和浩特市新城满族八角鼓戏业余剧团 |
| | 打秋千 | 二人台 | 呼和浩特市民间歌剧团 |
| | 王虎杀船 | 晋剧 | 河套行政区文工队 |
| | 拜大年 | 东路二人台 | 平地泉行政区文工队 |
| | 烽火姻缘 | 大秧歌 | 平地泉行政区文工队 |
| | 海上渔歌 | 晋剧 | 伊克昭盟文工团晋剧队 |

## 演员奖

| 等级 | 获奖者 | | | |
|---|---|---|---|---|
| 奖状 | 王静嫦、史俊卿、李英、金玉玺、康培元、张存义、赵四、刘凤歧、郑玉廷、郑天禄 | | | |
| 一等奖 | 获奖者 | 剧种 | 剧目 | 扮演角色 |
| | 王玉山 | 晋剧 | 梵王宫 | 阎兰英 |
| | 王治安 | 晋剧 | 秦香莲 | 王延龄 |
| | 任翠凤 | 晋剧 | 秦香莲 | 秦香莲 |
| | 宋玉芬 | 晋剧 | 调寇 | 寇准 |
| | 李月鹏 | 京剧 | 戚家军 | 勇士 |
| | 班玉莲 | 二人台 | 走西口 | 孙玉莲 |
| | 康翠玲 | 晋剧 | 春香传 | 春香 |
| | 刘艮威 | 二人台 | 打金钱 | 马立渣 |
| | 樊六 | 二人台 | 探病 | 刘干妈 |

（续表一）

| 等级 | 获奖者 | 剧种 | 剧目 | 扮演角色 |
|---|---|---|---|---|
| 二等奖 | 丁耀辰 | 晋剧 | 疯僧扫秦 | 疯僧 |
| | 王静卿 | 晋剧 | 春香传 | 李梦龙 |
| | 元鸿举 | 京剧（清唱） | | |
| | 王峰兰 | 八角鼓戏 | 对菱花 | 贺巧兰 |
| | 刘全 | 二人台 | 打金钱 | 马妻 |
| | 乔玉莲 | 二人台 | 三湖河 | 高玉兰 |
| | 邓有山 | 晋剧 | 梵王宫 | 韩梅 |
| | 郭秀云 | 晋剧 | 梵王宫 | 韩娘子 |
| | 高金栓 | 二人台 | 尼姑思凡 | 尼姑 |
| | 解美云 | 二人台 | 探病 | 陈翠云 |
| | 张玉玲 | 晋剧 | 伍员逃国 | 伍子胥 |
| | 孟昌荣 | 晋剧 | 二娘写状 | 贺一报 |
| | 米淑贞 | 东路二人台 | 买毛驴 | 老太太 |
| | 韩世五 | 东路二人台 | 买毛驴 | 商有良 |
| | 梁玉文 | 二人台 | 压糕面 | 杏花 |
| | 娜仁 | 蒙古戏 | 慰问袋 | 女牧民 |
| | 王虎山 | 京剧 | 戚家军 | 倭军 |
| | 杨胜鹏 | 晋剧 | 秦香莲 | 包拯 |
| | 顾晓青 | 二人台 | 三湖河 | 康春女 |
| | 常艳春 | 晋剧 | 秦香莲 | 陈士美 |
| | 任万宝 | 二人台 | | 四块瓦演奏 |
| | 安国珍 | 二人台 | | 呼呼演奏 |
| | 张挨宾 | 二人台 | | 笛子演奏 |
| | 周治家 | 二人台 | | 扬琴演奏 |

（续表二）

| 等级 | 获奖者 |
|---|---|
| 三等奖 | 王玉玺、白永、李举仙、李金蝉、张占全、刘少楼、李举 |

**艺术奖**

| 项目 | 剧目 | 剧种 | 获奖者 |
|---|---|---|---|
| 导演奖 | 打金钱 | 二人台 | 姚士英、袁述 |
| | 海上渔歌 | 晋剧 | 静波、智汝昌、郭在田 |
| 舞台美术奖 | 秦香莲 | 晋剧 | 呼和浩特市永新实验晋剧团集体 |
| 音乐奖 | | | 平地泉行政区文工队道情、大秧歌、咳咳腔乐队 |
| | | | 伊克昭盟文工团晋剧队乐队 |

# 庆祝内蒙古自治区成立十周年文艺评奖获奖戏曲作品名单（1957年5月）

| 等级 | 剧目 | 剧种 | 作者 |
|---|---|---|---|
| 二等奖 | 梵王宫 | 晋剧 | 曾士先（改编） |
| | 秦香莲 | 晋剧 | 曾士先（改编） |
| | 走西口 | 二人台 | 霍土昌、席子杰、刘拉拉、高四、王三忠、尉晨光、吴新民等集体整理 |
| | 探病 | 二人台 | 苗文琦（改编） |
| | 打登州 | 晋剧 | 席子杰（整理） |

（续表一）

| 等级 | 剧　目 | 剧　种 | 作　　者 |
| --- | --- | --- | --- |
| 三等奖 | 紫金锤 | 晋　剧 | 陶　然（整理） |
| | 女状元 | 晋　剧 | 席子杰（整理） |
| | 顶　灯 | 二人台 | 苗文琦（整理） |
| | 嘎达梅林 | 晋　剧 | 李　鹗（改编） |
| | 对菱花 | 八角鼓戏 | 关润霞（整理） |
| | 小寡妇 | 二人台 | 于瑞卿（整理） |
| | 打銮驾 | 晋　剧 | 张文秀、陶　然（改编） |
| | 鸳鸯被 | 晋　剧 | 陶　然（改编） |
| | 赠绨袍 | 晋　剧 | 曾土先、陶　然（改编） |
| | 游　园 | 京　剧 | 黄式贞、朱子鸣（改编） |

## 内蒙古自治区第一届戏曲观摩演出会获奖名单（1957年12月）

### 剧　目　奖

#### 一　等　奖

《白虎鞭》（晋剧）、《孙庞斗智》（京剧）、《血染长平》（京剧）、《梅玉配》（京剧）、《借冠子》（二人台）

#### 二　等　奖

《一场梦》（晋剧）、《霍小玉》（京剧）、《寿州别母》（晋剧）

#### 三　等　奖

《无义图》（秦腔）、《玉棋子》（晋剧）、《醉写》（晋剧）、《五人义》（京剧）、《出沁阳》（晋剧）、《牡丹花》（评剧）、《归宗图》（晋剧）、《火焰驹》（晋剧）、《三击掌》（二人转）、《断桥》（晋剧）、《三疑计》（晋剧）、《焰火棍》（晋剧）、《牧牛》（二人台）、《小宴》（晋剧）

### 导　演　奖

#### 一　等　奖

尹振声、马富春、孙富德、尹兆林、王治安、孙珑、刘诚、康翠玲、郭玉玲、白英臣、金玉玺

二　等　奖

龚存良、晓朱、刘德良、刘树森、吕烈、潘俊卿、姚士英、白文奇、张文秀、刘继周

三　等　奖

陈化礼、白玉印、杨林学、马兴中、贺方华、邓有山、李月鹏、王虎山、武杰、尤俊德、马国珍

## 表演奖

一　等　奖(35人)

丁耀辰、王治安、王静卿、王玉山、王淑珍、亢文彬、亢金锐、孔月卿、邓有山、尹振声、史俊卿、张玉玲、任翠凤、刘艮威、刘汉臣、刘继周、刘德良、孙珑、宋玉芬、李爱茹、李月鹏、李兰秋、陈化礼、苏玉兰、周陈贵、孟昌荣、马富春、凌雪梅、康翠玲、常艳春、郭秀云、高淑珍、程仙英、靳沛亭、顾晓青

二　等　奖(60人)

王静嫦、王秀英、王桂兰、王四喜、王友梅、王虎山、王湘云、王啸声、牛贵、白俊英、张奎、张慧娟、张玉凤、张德信、张晓霞、张佩君、史萍、刘诚、刘全、刘子英、乔玉莲、祁凤英、李玉梅、李月梅、李萍寄、李月兰、李小楼、陈贵富、宋素卿、宋云山、苏艳梅、郑玉廷、金长义、祁秀珍、梁玉文、梁韵声、殷守智、郭英俊、郭在田、曹正中、曹菊梅、常润兰、常春发、康培元、高云水、贾桂香、冯海明、龚存良、逯林鹏、雷殿奎、新慧云、杨胜麟、杨玉玲、赵三白、赵荣花、赵云亭、赵金瑞、霍金秀、燕彩云、韩世五

三　等　奖(149人)

刁魁斌、于燕如、王淑英、王玉玺、王岫、王甫、王海根、王怀玉、王俊祥、王禹良、王燕燕、王品波、王学义、方玉英、仁义、牛志德、尹凤楼、尹振发、尹兆林、孔润芬、张占全、张美莲、张玲英、张胜春、张志忠、张树亭、张福连、张有兰、张秀英、张存义、张玉泉、张胜华、张桂云、张平山、张云亭、白景月、白玉英、白玉印、石俊厚、田杰三、刘双喜、刘志刚、刘贵长、刘金凤、刘秀英、刘振林、刘桂芬、刘月秋、朱喜贵、孙玉珍、孙双居、孙富德、孙曼林、孙兴元、祁菊珍、乔登玉、年金铭、陈宝山、陈宝亭、陈连升、陈枝、陈培忠、陈祥、陈翊民、武采凤、李凤仙、李金蝉、李长礼、李福奎、李桂梅、李富春、李玉马、李兰枝、李先爱、李莲枝、李乐萍、李德忠、李永英、李胜章、李敬轩、宋西亭、沈澄元、杜贵梅、谷全福、苏景荣、郑天禄、金九玲、金凤英、周秀云、周翠香、岳云喜、孟喜元、侯素英、南素卿、马素卿、马骥瑞、马子元、马兴中、连文科、陆子忠、徐永祥、徐长胜、韦永茂、高仲民、高秀英、高桂英、高显文、郭云岫、郭韵蓉、郭凤英、郭永贵、曹振芳、贾文、单志新、程素梅、冯凤英、冯淑华、贾爱英、焦锁、杨明增、杨春、杨文华、杨福爱、杨玉华、杨桂苓、杨秀珍、杨存山、杨顺利、葛月楼、筱苓娟、甄淑珍、赵生有、赵宝山、赵凤仪、赵月英、赵燕英、赵燕君、赵国祥、赵寿臣、樊树琴、樊国臣、冀福鹏、韩有福、韩福林、韩玉梅、聂秀英、谭正威、籍连升

## 音乐奖

### 一等奖

于克功

### 二等奖

武培祥、桑志德、周满仓、张挨宾、赵四、周治家、吕烈、李英、李海明

### 三等奖

刘发珍、马学志、赫连全生、王树发、董五娃、祁顺、张文良、祁用彬、任德刚、杨秀、常来彪、云三毛、赵富华、杨存智、李寿庭、吕克瑾、赵德贵、曲骏山、薛兴洲、周尚平、刘换、胡之全、王秀山、刘钰、赵成士、王祥、孙银、杜玉、武拴柱、杨玉林、李文茂、崔福来、白昍、何守业、裴水世、傅桂仲、王凤岐、徐云川、许德清

## 舞台美术奖

### 二等奖

杨必臣(京剧《梅玉配》布景制作);周根心(二人台《借冠子》舞美设计)

### 三等奖

边金刚(晋剧《白虎鞭》舞美设计);李竞(京剧《梅玉配》舞美设计);翟俊峰(晋剧《玉棋子》舞美设计);冯世荣(京剧《珞珈山》舞美设计);宋禄、郭云飞(晋剧《嘎达梅林》道具制作)

## 优秀演出奖

呼和浩特市代表团演出:《走西口》(二人台)、《金凤树开花》(二人台)、《凤台关》(晋剧)、《嘎达梅林》(晋剧);昭乌达盟代表团演出:《四杰村》(京剧)、《梅玉配》(京剧)、《拜月亭》(评剧);伊克昭盟代表团演出:《白虎鞭》(晋剧);包头市代表团演出:《断桥》(晋剧)、《玉棋子》(晋剧)、《醉写》(晋剧);平地泉行政区代表团演出:《哭殿》(北路梆子);河套行政区代表团演出:《一场梦》(晋剧)、《寿州别母》(晋剧)

## 演出奖

呼伦贝尔盟代表团演出:《霍小玉》(京剧)、《血染长平》(京剧);平地泉行政区代表团演出:《出沁阳》(晋剧)、《少华山》(晋剧)、《三贤》(道情)、《四女拜年》(东路二人台);呼和浩特市代表团演出:《挂红灯》(二人台)、《挑菜》(二人台)、《借冠子》(二人台);哲里木盟代表团演出:《五人义》(京剧)、《三击掌》(二人转);昭乌达盟代表团演出:《牡丹花》(评剧)、《孙庞斗智》(京剧);乌兰察布盟代表团演出:《火焰驹》(晋剧)

## 其他

海拉尔市京剧团于克功献京剧曲牌六十四种,赠奖状一件,奖金八十元;

哲里木盟文教处申醉雪献京剧剧本《打窦瑶》、《五彩舆》、《张灵行乞图》等十一种,赠奖状一件、奖金六十元;

呼和浩特市晋剧一团王成德，献晋剧剧本《徐庶走马荐诸葛》、《二度梅》等十四种，赠奖状一件、奖金五十元；

包头市晋剧一团王玉山献晋剧剧本《蜜蜂记》全本一种，赠奖状一件、奖金四十元；

海拉尔市京剧团于洪庆献京剧脸谱一百幅，赠奖状一件，奖金二十元；

包头市晋剧一团吕有福献晋剧脸谱三百三十四幅，赠奖状一件、奖金二十元；

包头市晋剧一团白永献晋剧脸谱六十幅，赠奖状一件，奖金十元；

昭乌达盟京剧团王俊祥献京剧脸谱六十幅，赠奖状一件、奖金十元；

包头市文化局马萍献晋剧脸谱二十八幅、戏曲图案一幅，赠奖状一件、奖金十元；

通辽市实验剧团杨长清献京剧剧本《马鞍山》一种，赠奖金五元；

呼和浩特市晋剧二团赵文亮献晋剧曲牌三种，赠奖金五元；

乌兰浩特市京剧团薛兴舟献京剧曲牌三种，赠奖金五元。

## 内蒙古自治区1959年专业艺术团体会演获奖戏曲剧目(1959年7月)

| 等级 | 剧种 | 剧目 | 演出单位 |
|---|---|---|---|
| 优秀演出奖 | 晋剧 | 草原烽火 | 呼和浩特市晋剧团 |
| | 二人台 | 卖碗 | 呼和浩特市民间歌剧团 |
| | 晋剧 | 薛刚打朝 | 包头市晋剧团 |
| | 道情 | 老少换妻 | 巴彦淖尔盟歌舞团 |
| | 晋剧 | 席尼喇嘛 | 伊克昭盟晋剧团 |
| | 蒙古戏 | 黎明前 | 伊克昭盟演出团 |
| | 蒙古戏 | 诺丽格尔玛 | 乌兰察布盟演出团 |
| | 京剧 | 巴林怒火 | 昭乌达盟京剧团 |
| | 评剧 | 沙漠水库之歌 | 哲里木盟演出团 |
| 一般演出奖 | 晋剧 | 七堂会审 | 呼和浩特市晋剧团 |
| | 京剧 | 闹龙宫 | 包头市京剧团 |
| | 二人台 | 青山红旗 | 包头市文工团 |

（续表一）

| 等级 | 剧种 | 剧目 | 演出单位 |
|---|---|---|---|
| 一等演出奖 | 京剧 | 挡马过关 | 包头市京剧团 |
| | 晋剧 | 大堂见皇姑 | |
| | 秦腔 | 苏武牧羊 | 巴彦淖尔盟演出团 |
| | 二人台 | 打连城 | |
| | 评剧 | 红松店 | 乌兰察布盟演出团 |
| | 二人转 | 争灯 | |
| | 评剧 | 密云风尘 | 哲里木盟演出团 |

注：蒙古戏原称蒙语歌剧，下同。

# 庆祝内蒙古自治区成立十五周年文艺评奖获奖戏曲作品名单（1962年6月）

| 剧名 | 剧种 | 作者 |
|---|---|---|
| 巴林怒火 | 京剧 | 孙珑 |
| 席尼喇嘛 | 晋剧 | 晓朱 |
| 达那与金香 | 冀剧（河北梆子） | 朱绍斌 |
| 仙霞关 | 晋剧 | 李西樵 |
| 黑水盟（又名《昭君传》） | 晋剧 | 侯广峰 |
| 诺丽格尔玛 | 晋剧 | 周联奎 |
| 达那巴拉 | 蒙古戏 | 共木德道尔吉、敖德斯尔 |
| 祢衡 | 评戏 | 陈效禹 |
| 卖碗 | 二人台 | 韩世五 |
| 闹元宵 | 二人台 | 郗君一 |
| 五斗麦子 | 二人台 | 叶祖训 |
| 青山红旗 | 二人台 | 吕烈 |

# 内蒙古自治区1978年专业文艺会演戏曲获奖名单

## 演出奖

《双喜临门》(二人台),巴彦淖尔盟歌舞团演出

## 创作奖

《曲折的婚礼》(晋剧),阎甫、长歧、爱君编剧;《气壮山河》(京剧),石万英编剧;《杨柳青青》(二人台),李野、张我愚、国万众编剧,张春溪唱腔音乐设计;《谎祸》(二人台),薛焰编剧;《七尺毛哔叽》(二人台),董舒编剧;《接舅舅》(二人台),陈宁编剧;《大寨红》(二人台),薛焰编剧;《青山前哨》(二人台),都君一编剧,彦彪唱腔音乐设计

## 蒙文创作奖

《草原曙光》(蒙古戏),芒·牧林、白音宝力格、巴音孟和编剧,达·桑宝、包玉林、满都呼唱腔音乐设计

## 导演奖

石磊、爱君、侯德利(晋剧《曲折的婚礼》),李仲鸣、李克乃(京剧《气壮山河》),果肇昌(二人台《杨柳青青》),亢文彬(二人台《七尺毛哔叽》导演)

## 舞台美术奖

高鸿朋、李英(晋剧《曲折的婚礼》舞美设计)

## 幻灯字幕奖

元鸿举(内蒙古京剧团)

## 表演奖

希日布、刘文申、郭志杰、热西高瓦、阿希日布、刘文申、郭志杰、阿力玛、刘培兰、郎文奎、宋权威、娜希嘎、殷进义、刘书香、赵生田、李赛男、樊俊梅、杨玉兰、武文夫、田秀红、任秀海、王忠莲、王金林、王秀梅、郭月莲、田万英、刘永胜、李果、郭春丽、郝秀珍、张奎、王云、刘全、任粉珍、顾小青、甄慧琴、杨小凤、刘彦珍、吕路英、任广智、索燕、宝山、尼玛、义德木、特文勒、白雅拉格其、刘玉林、赵少勇、鲍绮瑜、孙敬民、杨鸣庆、李二子、郝星霞

# 内蒙古自治区文学戏剧电影创作评奖获奖戏曲作品名单（1981年12月）

| 等级 | 剧种 | 剧名 | 作者 |
| --- | --- | --- | --- |
| 一等奖 | 京剧 | 草原小姐妹 | 赵纪鑫 |
| 二等奖 | 京剧 | 气壮山河 | 石万英 |
| | 二人台 | 烽火衣 | 薛焰 |
| | 晋剧 | 曲折的婚礼 | 阎甫、长歧、爱君 |
| | 二人台 | 杨柳青青 | 李野、张我愚、国万众 |
| | 二人台 | 大青山下 | 席子杰 |
| | 东路二人台 | 光棍娶妻 | 李兰波 |
| 三等奖 | 二人台 | 赛乌素沟畔 | 冯峰 |
| | 蒙古戏 | 嘎达梅林 | 斯·庆格勒 |
| | 蒙古戏 | 达来姑娘 | 博·桑布 |
| | 东路二人台 | 分粮 | 张尚国 |

# 历　史　资　料

## 蒙古演戏禁令

清嘉庆二十年

近年来蒙古渐染汉民恶习，竟有建造房屋演听戏曲等事。此已失其旧俗，尤属非是。着交理藩院通饬内外诸札萨克部落，各将所属蒙古等妥为管束。俾各遵循旧俗，仍留心严查。

（《元明清三代禁毁小说戏曲史料》）

## 蒙古违例演戏御批

清道光八年十一月

巴彦巴图尔系土默特札萨克贝勒属下之人，乃敢私雇边内戏班，并将蒙古弟子引诱演习，此等恶习，远近均沾，可恶之至。巴彦巴图尔摘去顶戴，交该署都统亲提审讯，按律定拟具奏。

（《大清会典事例》卷九九三）

## 禁演秧歌旧剧令

绥省府值此防共之际，免除一般不肖之徒，藉机扰乱地方治安，及共匪乘隙肆扰计，特通令各县局转饬所属乡村，禁演秧歌旧剧。包头县府奉令后，已转令各乡村遵照。兹挥录通令原文于后：案据绥远省政府第一一五零号训令内开，案据绥远县县政视察研究委员陈光祖号称：查本省各乡间演唱秧歌及旧剧，早经明令禁止之列。值此积极防共之际，此种无

益之举，更应彻底禁绝，以杜匪人之乘隙而入。乃近查归绥县所属各乡镇，时有演唱秧歌及旧剧之举，不特靡财费时，且易引起秩序上之纷扰，拟请钧府转饬该县府，严行禁止，以维持治安，是否有当，敬请登核施行等情。据此，除指令并分令归绥县政府严行禁止外，各行令仰遵照此令，等因，奉此。除分令外，合函令仰该乡遵照。此令。云云。

（《察省国民新报》1936年4月18日）

# 内蒙古自治区文化局关于将重点辅导剧团改为国营剧团的指示

（56）艺字第6号

随着国家工业化、农业合作化高潮的到来，人民在物质生活方面有了很大提高，因而在文化方面的要求也就更为迫切。为了更好地宣传社会主义思想，进一步满足人民不断增长的文化要求及当前政治斗争的需要，必须采取有效措施，积极地发展人民文化事业，努力实现社会主义改造，为此根据全国文化局长会议关于一九五六年中央文化方针“积极发展，提高质量，全面规划，加强领导”的精神，及中央在我区发展国营剧团的指标数字，我局拟于你市选择一个较有基础的重点辅导剧团改为国营剧团，以便取得经验，推向全面。

为了稳妥地进行这一工作，除在当地党委直接领导下进行并作以下指示：.

1. 在改变重点辅导剧团为国营剧团时，必须教育艺人在自觉自愿的基础上进行。基本上要求剧团成员全部转过来，个别人问题或大或小适合于剧团工作者，可采取缓期吸收，暂留剧团工作的办法处理。

2. 凡要求改为国营的剧团，必须保证能够自给自足，不依靠国家任何供给或辅助。

3. 凡要求改为国营的剧团，一定要保证接受国家任务，努力艺术实践。

希根据你市具体情况，参照以上精神提出方案，报内蒙文化局批准及执行。

1956年1月5日

# 内蒙古自治区文化局关于转发包头市文化局“对新转国营剧团工作的初步安排”的通知

主送：呼、哲、昭、乌、察，伊盟文化处，河套、平地泉行政区文化处，呼市文化局

包头市文化局“对新转国营剧团工作的初步安排”的报告，我局认为做法比较稳妥，也

符合实际情况，特转发你处参考。

1956年3月12日

附件：如文

## 对新转国营剧团工作的初步安排

我们在近日召集新转国营剧团的领导人员开了一次座谈会，交谈了剧团的情况、问题，研究了近一阶段的工作。根据剧团实际情况，我们提出以下的初步安排，报请上级核示：

一、民营剧团转为国营剧团，这是一个重大的变化，为了适应这变化，必须及时地、迅速地、慎重地进行一次初步的整顿工作，使剧团初步具备国营剧团的规模，打下逐步提高的基础。

这个整顿工作，我们认为首先应当抓住：1、群众迫切要求解决的问题；2、从工作上看，带有关键性的问题；3、同时，从主观力量，客观条件上看，可以解决得较好的问题；4、多做建设性的工作。根据这几个条件，初步确定整顿工作的内容应当是：

1. 思想整顿：主要方式是组织学习，组织报告，认清转成国营后应当抛弃哪些旧思想旧作风，应当建立哪些新思想新作风，组织大家用讨论、分析的方法，清理一下思想。

这个工作应本着“清风细雨，说服教育”的原则进行，一般只应针对某一类型思想进行批判，而不应当针对具体的人，不允许形成“整”、“斗”。对一些思想较后进的人，主要应进行耐心的、积极的帮助和必要的等待，不应当因为转成国营了，马上就用干部的水平、干部惯用的方法来进行工作。

2. 调整经济待遇：这是长期以来群众一再要求解决的迫切问题，有关每个成员切身利益的问题，也是一个有关名、老艺人待遇的问题，因之，这个工作的进行，一方面要积极，另方面也要慎重，原则上不应当是打乱重新评，而应当是在原基础上进行适当的部分的调整。

应掌握以下几个原则：

（一）贯彻“按劳取酬”的分配原则，具体到剧团当中，主要是以艺术劳动作为主要标准，就是说：主要要看一个演职员在艺术上的成就、水平、威望和劳动强度，不能单纯地从数量上和工作时间上看问题。

（二）适当地参考政治条件，进步与否，品质如何等，但不能把这个作为主要条件。

（三）对名艺人、老艺人的待遇必须优先照顾。

（四）一般不要向下降，稍稍偏高的不动，低的适当上调。

工作步骤上：

(一)认清调整的原则、意义,充分地做好动员工作。

(二)邀请名、老艺人座谈,请他们提出调整的意见。

(三)召开积极分子会议,研究调级名单。

(四)报文化局(四份,文化局转报宣传部、人事局、劳动局各一份)初步核定。

(五)群众分组酝酿,提出调整意见。

(六)结合群众意见,再作一次研究,报文化局批准后宣布。

3. 建立健全各种制度;首先是学习、业务、财经制度,用民主讨论方式制订,然后报文化局核准。

4. 订立企业化的全年计划:

剧团国营后执行企业化的方针,今年只要求自给自足,有可能时充实扩大一批财产设备。

要对同志们讲清企业化是整个文化部门的方针,讲清企业化的方法和优越性,根据中华人民共和国文化部指示要订四种计划:

(一)生产计划:全年演出场数(剧场多少场?巡回多少场?),排练多少个节目?

(二)财政计划:全年计划收入多少?(如场数、上座率,票价计算,应比去年高一些,高10～20%),全年计划各项开支多少?共多少?

(三)演出费计划:每个新戏的布景、服装、道具等用多少钱?如何节约?

(四)保留剧目计划:哪个较好的剧目进行不断地加工?

二、一些具体工作问题的初步安排:

1. 整顿工作的同时,必须抓紧排练、演出工作,要做到整顿、生产两不误,应抓紧排练新戏,最近阶段应选择较好的剧目,重点地进行排练,使之突破过去的水平。演出工作应很好安排剧目,提高演出质量,逐步建立演出检讨会的制度。应主动考虑春节前后到新市区、郊区演出的问题。

2. 剧团行政总务人员应抓紧把公共财产、物品作一次清理、登记,今后新购物品随时入物品账,并规定使用时限,以鼓励节约精神。

对演职员个人所有的财产(行头、乐器等),不允许动员归公,过去租用、借用者,仍可租用、借用,候文化局请示党委,作出统一收费、租用办法时,再统一执行。

3. 剧团人员薪金,仍由企业收入中解决,发薪办法可仍按原来死分活支的方式,但在营业最好时期,每份份值不宜过高,控制一部分钱,以备淡季使用。

4. 剧团现有闲冗人员,一律暂不处理,留团工作,尽量发挥其一技之长,量才使用。

5. 剧团内外债务(别人欠剧团的,剧团欠别人的),均应尽快清理完毕。

6. 剧团领导工作,仍由原任团长、副团长及辅导员共同负责。

7. 辅导员原来工资是赚死分,现一律改成和全团一致。

8. 整顿工作，应于近日作出简单的书面计划。

三、在工作方法上，应当适应新形势，改变老一套小手小脚作风，放手地依靠群众，积极地使用，发挥群众转成国营剧团后的社会主义上进心、积极性，大力地、快速度地进行工作，剧团领导人员应克服依赖上级，依赖文化局的被动情绪，在党的政策指导下放手依靠群众来工作。当然，另一方面，也要加强组织性纪律性，及时请示报告，求得领导上的及时指示。

每项工作都应当充分地做好思想动员工作，避免工作中的急躁、简单的工作方法。

目前，现在本市的两个剧团均无党、团组织，所以必须做好发现、培养积极分子的工作，使用积极分子起带头、骨干、脊梁三种作用。

包头市文化局

1956年2月1日

# 内蒙古戏曲工作总结
## ——在内蒙古自治区第一届戏曲观摩演出大会上的讲话（摘要）

内蒙古自治区文化局副局长　布赫

（1957年12月14日）

今天，趁着全区戏曲工作者胜利大会师，聚集一堂的时候，我们一同来总结十年来的戏曲工作，交流经验，研究和讨论目前工作中存在的问题，确定我们今后的努力方向，以便更好地调动一切力量来建设社会主义的民族新戏曲，为祖国和自治区的社会主义改造和社会主义建设事业服务。特别是在反右派斗争取得基本胜利的今天，回顾一下在党的领导下，在广大艺人和戏曲工作者的努力下，我区戏曲艺术事业的成长和发展，戏曲改革工作所取得的光辉成就，对我们来说，一方面可以使我们更加信心百倍地在党的领导下，为社会主义的民族的戏曲事业贡献出更大的力量；同时，对于戏曲工作上，任何诬蔑党的，抹煞一切成绩的歪曲和诽谤的右派言论，任何企图取消和篡夺党的领导权的右派分子的阴谋活动，都会是最有力的驳斥和打击。

解放前，我区约有十四个民间职业戏曲班社，从业人员只不过五百人左右。在旧社会，由于反动统治者对艺人的歧视、迫害与蹂躏，广大艺人过着暗无天日的悲惨生活。我想大家回想一下，至今还都记忆犹新的吧！解放前艺人们流离失所，没有固定的演出场所，在城镇和乡村里徘徊流浪，不仅政治上没有自由，生活上得不到保障，同时，戏曲艺术也遭到了无情的践踏和摧残。特别是日寇侵入后，直到解放前国民党反动统治时期这一阶段，民族

戏曲优良传统的尊严也受到最粗暴的践踏，舞台上充满了色情、恐怖的带有严重毒素的剧目。如二人台经常演出的剧目是《听房》、《吃醋》；晋剧演出的是《大上吊》、《杀子报》；京、评剧演出的是《大劈棺》等。这样，就使我们的戏曲走向了极端严重的半封建、半殖民地的商业化的道路。

革命的胜利，拯救了广大的戏曲艺人，拯救了祖国优秀的戏曲遗产。解放后，广大的艺人摆脱了被奴役、被压迫、被歧视、被蹂躏的悲惨命运，成了国家的主人，戏曲艺术的主人，再不是被人轻蔑的“戏子”。

十年来，由于党和中央人民政府的正确领导，及我区各级党政的直接领导和帮助，以及广大艺人和戏曲工作者的努力，在“百花齐放，推陈出新”的戏曲工作方针指导下，这支队伍积极地进行了政治上的革命和艺术上的改革。艺人们政治思想上有了进步，业务上有了提高；营业管理有了改进，生活有了保障。因此，艺人们大大提高了劳动积极性，使戏曲艺术活动在满足人民的文化生活的需要上起了重大作用。现在全区有三十七个戏曲剧团，从业人员约有三千多人，成为我区艺术队伍中一支强大的队伍。和解放当时比较，虽然在短短的十年里，却有了和解放前不可比拟的显著的发展和提高，取得了很大的成绩。现在我就从以下几方面来阐述我们十年中所取得的主要成就。

首先，在戏曲改革工作方面，贯彻了“百花齐放，推陈出新”的戏曲工作方针，进行了“改人、改制、改戏”的戏曲改革工作。

要清除反动统治带给戏曲艺术的毒害，就必须提高艺人的思想觉悟，使他们得到人身的自由，艺术创造的自由，参加到革命运动的行列中来，成为具有革命思想的人。所以，我们对艺人首先进行了革命教育，组织了各种讲习班，组织学习，帮助戏曲艺人进行思想改造。经过学习和历次的民主改革及革命运动，艺人在政治觉悟上有了显著的提高。绝大多数艺人对党的“文艺为工农兵服务”的方针，对艺术工作者所担负的崇高任务，有了进一步的认识，积极要求学习和进步，并有一部分艺人光荣地参加了中国共产党和中国共产主义青年团。

由于艺人的觉悟提高，所以许多剧团都积极地配合各项政治运动，演出了富有教育意义的剧目；踊跃地认购国家建设公债；捐献飞机大炮，支援抗美援朝；在镇反和三反、五反以及反胡风、肃反等运动中，广大艺人也积极地参加了斗争，检举坏人和坏分子。随着社会主义革命的高潮，艺人的积极性也更加高涨了。海拉尔、包头和呼市的剧团，在 1956 年还展开了社会主义劳动竞赛。全区的剧团为了加强深入工农兵，积极地下厂、下乡、下林区巡回演出，大大鼓舞了劳动人民的生产热情。

特别是在开展了反右派斗争的剧团里，戏曲队伍的团结更加巩固了。艺人们都认清了右派分子的丑恶面貌和右派分子企图取消和篡夺党在戏曲阵地的领导权的阴谋活动；辨明了大是大非，在斗争中锤炼了自己，改造了自己，提高了社会主义觉悟，坚决跟着党走社

会主义道路，决不让资本主义制度复辟。

在艺人的思想觉悟提高的基础上，党又领导全区的艺人在剧团内部进行了民主改革，取消了许多不合理的旧制度，如班主制、包银制、养女制等等；斗垮了骑在艺人头上的封建把头，使全区的艺人摆脱了过去受业主雇佣的剥削关系，而组成由艺人自己合作经营和管理的先进的共和班式的剧团。艺人们由被剥削者一变而成为自己剧团的主人；由包银制度变为按劳取酬制。全区的绝大部分剧团都积累了公共财产，如戏箱、布景、灯光等。剧团的领导采取了民主的方法。剧团里发展了党团和工会组织。剧团内部的团结加强了，剧团和政府的关系也密切了，有的剧团并改成为国营剧团。同时，艺人的社会地位也大大地提高了。许多艺人被选为人民代表，被邀请为政协委员，参加了管理国家的工作。艺人们不仅当了剧团的主人，而且也成了国家的主人，受到国家的重视和人民的爱戴。

在改人、改制的基础上，党又领导全区的艺人进行了戏曲艺术的改革工作。

首先澄清了上演剧目的混乱现象。解放初期，如前面所讲的，舞台上所出现的戏曲剧目是相当混乱的，不论好戏、坏戏一律搬上舞台。1953 年 3 月为了扭转这种混乱现象，曾在呼、包二市先后成立了晋剧实验剧团和二人台实验剧团，成立了戏审会，开始和剧团中的艺人合作，重点地进行挖掘、整理传统剧目的工作。同时在导演、排练、演出等一系列的工作中进行辅导。通过实验演出和整理出版优秀的传统剧目以及移植和推荐中央及其他地区的优秀剧目等措施，在澄清上演剧目的混乱现象上，收到了很大的成就。从此，许多剧团都争先上演推荐剧目，并且放弃了一部分对人民有毒素和影响民族团结的旧剧目。

在澄清上演剧目的混乱现象的同时，还逐步端正了戏曲的舞台形象。通过老国营剧团和实验剧团的演出示范和各剧团在当地党政领导下自己不断的改革，全区大部分剧团都树立了严肃认真的演出作风。那种对人民的思想教育和身心健康极其有害的，野蛮的，恐怖的，猥亵的，奴化的，侮辱自己民族的，反爱国主义的丑恶的舞台形象，基本上已被肃清了；改变了戏曲舞台的面貌。使健康的，美丽的，正确的形象成了戏曲舞台的主人。从这次会演中就可以看出，演员在表演上都是严肃认真的，在角色的创造上，人物思想、感情的表现上，都是经过辛勤的努力和钻研的。和解放初期比较，显然是有了突出的改进。此外，各个剧种在化妆、服装、音乐、舞台装置各方面，也都做了许多革新和尝试，这也是可喜的事。

随着澄清上演剧目和端正戏曲舞台形象的同时，戏曲舞台上也出现了一批经过整理、改编过的质量较好的剧本。这批剧本的出现，不仅丰富了上演剧目，同时也推动了舞台艺术的改进。1955 年全区第一届民族民间音乐、舞蹈、戏剧观摩会演中，各地参加的剧团演出了三十一个剧目，其中就有十一个剧目获得剧本奖和演出奖。这次参加会演的剧目共五十二个，其中就有二十二个获得了奖励。这两次会演不但集中地表现了几年来戏曲工作中所取得的成绩，同时对以后的戏曲事业也起了和将要起很大的推动作用。

在剧目工作方面，我们组织社会力量，依靠艺人，重点地挖掘、整理、改编了一批传统

剧目。只据现在所占有的材料统计，抄录了二人台剧目二百五十二个，晋剧剧目九十八个，京、评剧剧目十六个，道情等剧目二十个。整理改编了二人台剧本四十四个，晋剧剧本二十九个，京、评剧及其他剧种剧本十个。以上共抄录剧本三百八十六个，整理改编剧本八十三个。

1956年10月，召开了全区剧团团长会议。在这个会议上贯彻了中央剧目工作会议的精神，并根据自治区的具体情况，采取了措施，加强了剧目挖掘整理工作。全区的老艺人热情地克服了工作忙，文化程度低等困难，利用业余时间记录剧本。如呼市晋剧二团的朱喜贵同志就是一个突出的例子。有的剧团提出"有戏就有本"的口号，抄录出很多戏来。有的老艺人和戏曲爱好者将自己的手抄本，甚至多年失传的秘本《蓝田带》献给了剧团。现在我们收到的手抄本就有九十五种。政府在去年，对挖掘剧本有成绩的单位和个人，给予了物质奖励。

结合挖掘整理，也出版了一些优秀剧目。如《走西口》等剧本已发行到十万册以上。就其中《打樱桃》等八个剧本统计，已出版了六十万册以上了。晋剧，京、评剧由于客观情况所限，出版的虽然不多，但我们也做了推荐工作，仅从去年7月到现在推荐的剧本就有四十九个。

在贯彻"百花齐放，推陈出新"的方针中，特别需要提到的是解放后，由于党和政府的扶持，发展了过去不能登大雅之堂的民间艺术二人台、二人转等，并恢复了北路梆子剧种。二人台在解放前是群众业余的小演唱，最多是五人到七人，人们管它叫"玩艺儿"，还没有作为一种舞台艺术而演出过。解放后，政府依靠老艺人，培养一大批青年演员，特别是女演员（过去很少有妇女唱二人台），成立了职业剧团，在城市中作舞台演出，受到区内外人民的喜爱和欢迎。

由于艺人们在政治思想上有了进步，艺术上取得了成就，我区已有很多艺人参加了中国戏剧家协会。

以上是我们在短短的十年内，关于戏曲改革工作方面所取得的主要成绩。这些都是在反动统治时期不可想象和无法做到的光辉成就，虽然它还仅是我们工作的开始，万里长征的第一步。对右派分子的无耻谰言，上面这些确凿的事实不正是最响亮的回击吗？右派分子们这样污蔑我们的戏改工作，攻击党的领导，是有意识的，别有用心的。他们企图硬扭着我们蒸蒸日上的，走向社会主义康庄大道的戏曲工作的历史车轮倒转，想让我们再回到资本主义、封建主义的老路上去，这种恶毒的野心不是很明显了吗？

除去在戏曲改革工作上取得以上的成就外，我们在进行戏曲改革工作的同时，还培养了一批戏曲工作干部以及编创人员。许多戏曲干部经过和艺人密切合作，向艺人虚心学习，逐渐地熟悉并掌握了本部门的业务。他们在思想水平和艺术修养上都有了提高，在工作中也摸索出了一些经验，为今后的戏曲工作打下了基础。

今年7月我们又举办了全区第一届戏曲剧目编创讲习班。参加学习的各地剧团的编创人员和业余剧作者,回到原单位以后,将组织更多的人来进行戏曲遗产的挖掘、整理工作。

在培养第二代上,许多剧团都很重视,并取得了很多成绩。有的在剧团中附设了学员班,进行培养。有的剧团采用带徒弟的办法,进行学习,并开展了尊师爱徒运动,包教包学。今年自治区又成立了内蒙古艺术学校,该校设立了戏曲班,以便逐步培养戏曲的接班人。这次会演中出现许多优秀的青年演员,就说明了这点。特别是二人台的青年演员,他们大都是在解放以后培养起来的。这些青年演员本身就是对右派分子最有力的驳斥。所以说,我们戏曲队伍正和右派分子所说的相反,不是后继无人,而是后继有人,而且将来会有更多更好的青年演员出现,将我们优秀的戏曲遗产继承下来,加以发扬光大。

十年来,党和政府为了戏曲艺术的发展,采取了一系列措施,对艺人的生活也给予了适当的安排和照顾。

为了使剧团更好地巩固下来,党和政府从1955年3月开始,先后在全区展开剧团登记工作。经过登记后,广大艺人从思想上、业务上提高了一步,巩固了组织,建立了制度。

为了使各剧团深入工农兵,满足群众对文化生活日益增长的要求,同时使各剧团互相学习,交流经验,党和政府领导剧团进行了巡回演出。这不仅使剧团增加了收入,而且使各个剧团有了互相观摩的机会。同时我们也屡次派艺人去北京、天津等地进行观摩学习。各地党政也经常举办戏曲会演,借以互相观摩,共同提高。在此基础上,1955年全区举行了音乐、舞蹈、戏剧观摩演出会,进一步提高了歌舞和戏剧艺术的发展。在1956年文化局又召开了全区剧团团长会议,总结了工作,研究和讨论了工作中存在的问题。

在经济上,几年来国家也给予剧团很大的支持。政府拨了巡回演出费、业务辅导费,剧团辅助费以及艺人救济安排费等,共投资了六百九十三万三千二百二十九元,如果加上各级党政对当地剧团各种物质上帮助的话,这个数就更大了。同时,中央又免征娱乐税两年。自治区人民委员会又通令取消剧团向交流会交纳的会费,减轻剧团的负担。在关于艺人的救济安排工作中,特别对于生活有困难的老艺人,采取了优先救济补助的办法。党和政府对艺人的这种关怀和体恤,在旧社会里是不能想望的。回想一下,在旧社会里又有谁来问我们艺人的寒暖呢?

今天全区的戏曲艺人,提高了思想觉悟和艺术水平,绝大部分艺人增加了收入,改善了生活,就是由于党和政府的正确领导,由于党和政府对戏曲事业的重视和关怀。当然,取得以上的成绩,也是和广大艺人的努力及人民群众的支持和帮助分不开的。

在我们十年来取得的光辉成绩的面前,右派分子诬蔑党不重视戏曲工作,党不能领导戏曲工作,和戏曲工作一团糟的荒谬言论,就没有一点立足的余地了,不攻自破了。右派分子们阴谋篡夺党的领导权,挑拨艺人和政府的关系的罪恶活动,也引起广大艺人的愤恨和

唾弃。正像大家誓词中所说的，今天我们要坚决和右派分子斗争到底，不获全胜，决不收兵。

工作中存在的问题和缺点。

为了反击和驳斥右派分子的无耻谰言，我们应该肯定我们所取得的光辉成就，以便增强信心，鼓舞我们更加努力，坚决跟着党，向着社会主义的康庄大道迈进，发挥我们戏曲艺术的作用，为社会主义建设事业服务。但是，为了更好更快地推进戏曲事业的发展和繁荣，也必须检查我们工作中存在的缺点和问题，以便用整风的精神，来改进我们的工作。

现在我从以下几个方面谈谈我们工作中存在的问题和缺点：

一、在方针、政策的贯彻中，宣传、解释工作做得不够，对错误的认识没有给予及时的教育和批判，因此使党的方针、政策未能全面地很好地贯彻下去。如对“百花齐放，推陈出新”的戏曲工作的长远方针，至今还有不正确的认识和看法。所以在执行这一方针时，就产生了误差。如有民族虚无主义思想的人，认为我区的戏曲艺术落后，否定戏曲艺术的优良传统，那么他就很难做到“推陈出新”，而是一脚把“陈”踢开，抛开原有的传统。同样，持有保守思想的人，认为一切传统都是好的，一点也改不得，必须原封不动地保留下来的做法，也很难做到“推陈出新”。特别是在党提出“百花齐放，百家争鸣”的方针，戏曲剧目开放后，个别剧团和少数艺人误解了“鸣”、“放”的精神，认为“百花齐放”，什么都唱，“百家争鸣”，咋说咋好。所以有的剧团单纯为了追求票房价值，不管对观众是否有害，演出了一些坏戏。最近有些地方，还在上演《杀子报》和《黄氏女游阴》等完全要不得的戏，这就更加值得我们注意。同时在剧目开放前，由于某些清规戒律和错误的认识，剧团自动停演许多剧目时，文化局也没有给予及时的解决和处理。在戏改工作中有急躁情绪，不顾戏曲艺术的传统，以粗暴的态度进行修改和革除，结果限制了我们戏曲演员许多优秀的传统表演技术。同时在贯彻“百花齐放”的方针时，还不够彻底和全面。对某些剧种、剧团的发展和提高等问题，有了一般号召，但缺少具体措施。

二、对戏曲剧团中的政治思想教育工作抓得不紧。

不可否认，解放后广大的艺人在思想觉悟上有了显著的提高。但因为受到旧社会的影响，许多艺人非无产阶级的思想并没有完全被改造和消除。有一部分青年演员，虽然是解放后才培养起来的，受旧社会的思想影响比较少，但因为在我们国家里资产阶级思想意识还存在着，如不加强政治思想教育工作，就不可避免地要受到资产阶级思想的影响。特别是目前当我们正在进行社会主义建设，在政治战线上、思想战线上进行社会主义革命的时候，我们必须要求每一个人都提高社会主义觉悟，过好社会主义革命这一关，保证戏曲事业为社会主义服务。现在从我们戏曲队伍中所反映的一些错误思想来看，说明我们的政治、思想教育工作还是比较薄弱的一环。如有人认为剧团是艺术单位，应以艺术为主，政治为辅；认为没有政治，有技术就可以吃遍天下。因此不重视政治学习，不愿意进行思想改

造。又如在剧目开放以后，有些剧团在剧目和表演方面，迎合一部分落后观念的喜好，又放出了毒草。就是在这次会演中，也有个别剧团和演员，让舞台上又出现了恐怖和低级趣味的表演，这正说明有些人忽视政治的结果。因为没有正确的政治观点，工作中就没有灵魂。同样也说明资产阶级的营利思想和艺术上的庸俗观点还没有完全被清除。有的剧团不执行勤俭办团的方针，机构臃肿，人员过多，不积极克服困难，却依赖国家救济。有的剧团不注意艺术质量的提高，却单纯在舞台布景方面下功夫。有的青年演员不能勤学苦练，稍有成就便骄傲自满，贪图享乐，也有个别的老艺人思想上不够开展，艺术上不积极改革和提高。在戏曲干部中，也有极少数人存在着不安心工作，不能虚心向艺人学习的作风。还有个别艺人有只管自己多拿钱，不管大家死活的个人主义思想，以及互相歧视，互相排挤的有害团结的错误思想等。这些错误思想都对戏曲事业非常不利，并阻碍了艺人的进步。

三、在全面挖掘整理戏曲遗产上，有些文化部门还未能引起足够的重视，对挖掘整理戏曲遗产的重大意义也认识不足，所以没有从各方面积极采取措施，动员一切力量开展全面的挖掘整理工作。目前我们只初步进行了剧目的挖掘整理工作，至于表演艺术、曲牌、脸谱等方面还没有进行。就是在剧目的挖掘整理工作中也是不深不透，重点不明确，同时没有分别轻重缓急来进行。

四、许多剧团的表演和演员质量不够高，满足不了欣赏水平日益提高的观众的要求，有的地方有以量代质的现象。有的剧团导演制度不健全，导演的质量不高，演员的政治思想水平和艺术修养也较差。在开放剧目以后，有的地方又出现了舞台作风不严肃的现象。

其他，在培养二代方面，政府虽也给予剧团帮助，并在艺校中设立戏曲班，但对每个剧种培养二代的问题，文化部门还缺乏全面的安排。在巡回演出方面，有的地方还有加以刁难和粗暴地干涉的情形。有的文化行政部门对艺人的学习和生活方面关心还不够。有的地方甚至对艺人的合理要求采取了漠不关心的官僚主义态度，没有及时地加以解决。同时在对艺人的救济安排上和对剧团及艺人的奖励上，文化局由于对戏曲剧团的全面情况缺乏深入的了解，因此在处理问题中也存在着许多官僚主义现象。

今后工作的努力方向。

所以存在以上的缺点和问题，除去种种社会历史原因以外，首先是由于文化局领导上对戏曲队伍的全面情况了解得不深不透，对方针政策的执行缺乏检查督促，对戏曲在人民群众中的深厚影响估计不足。这正说明在我们的工作中，存在着官僚主义、主观主义和宗派主义的坏作风。为了加速推进我们的戏曲事业，必须狠狠地反对这三种主义，以整风的精神，坚决地改进我们的工作，迅速地消除工作中的缺点和问题。

为此，今后必须进一步继续贯彻执行党的“百花齐放，推陈出新”的戏曲工作方针。首先应该认识“百花齐放，推陈出新”是我们在建设社会主义的民族的新戏曲中，所应遵循的长远的工作方针。祖国的戏曲遗产是丰富多彩的，每一剧种都有它的优点和特色。因此在

祖国的戏曲园地里，应该“百花齐放”。另一方面，社会主义的民族新戏曲，必须建立在民族艺术遗产的基础上，它必须是民族艺术遗产的继承和发展的产物。但由于我们的艺术遗产中有精华也有糟粕，我们要继承和发展其精华的部分，剔除其糟粕部分。也就是说，必须要“推陈出新”。但是教条主义者总是把“陈”与“新”对立起来，不了解“新”是从“陈”中产生和发展起来，并反过来又否定“陈”的道理，企图在它们之间划一道鸿沟，这种认识显然是错误的。同时，在“百花齐放”中出现一些毒草是难免的。在鲜花和毒草争长竞赛中，正是要经过“推陈出新”才能使鲜花战胜毒草。所以为了今后更好地贯彻执行“百花齐放，推陈出新”的方针，必须在各级文化部门和全体戏曲工作者中澄清各种片面的错误认识，加强对方针、政策的宣传解释工作，及时纠正工作中的偏差和缺点。

其次，要加强对戏曲剧团的政治思想教育工作。各级文化领导部门必须进一步发动广大戏曲工作者认真进行思想改造。在我们的戏曲队伍中，如前面所说的，有人存在着忽视政治，不愿意进行思想改造的错误思想。戏曲事业是我们革命事业中的一个不可缺少的部分，戏曲工作者在娱乐和教育人民的工作上负有重大的责任，所以党给了我们“人类灵魂工程师”的光荣称号。因此我们广大的戏曲工作者首先必须成为具有革命思想的人，这样才能运用戏曲这一武器使人民得到教育和正当的娱乐，为社会主义革命事业服务。由于我们广大的艺人都是从旧社会里来的，都不可避免地或多或少地沾染了非无产阶级的错误思想。因此，为了做好戏曲改革工作，满足人民的日益增长的文化生活的需要，广大的艺人也必须提高政治思想水平，积极进行思想改造，破资本主义思想，立社会主义思想。

必须有领导有计划地发动广大戏曲工作者大鸣大放，在戏曲队伍中认真进行社会主义教育，系统地批判资产阶级思想。今后应建立经常的政治学习制度，并在戏曲剧团中有步骤地建党建团。

应该批判艺人中的重技术轻政治的观点，正确地认识艺术与政治的关系。

应该教育青年演员首先要树立革命的人生观，努力学习政治。同时，必须勤学苦练，虚心向老艺人学习，反对骄傲自满，贪图安逸。

应该教育全体戏曲工作者，必须精简节约，勤俭办团，树立艰苦朴素的优良作风。反对机构臃肿，铺张浪费，和某些依赖救济的思想和作法。

应继续全面地深入地挖掘整理戏曲遗产。我们进行挖掘与整理戏曲遗产的目的有两个：一个是学习和继承戏曲遗产；一个是为了发展戏曲传统，也就是要在传统的基础上进行改革和创造。这两个合起来，就是要在继承传统的基础上来发展与创造社会主义的民族新戏曲，这也就是今后“推陈出新”所要做的事。对戏曲遗产的挖掘和整理工作，是我们前人所不曾做，也不可能做的伟大事业，这是我国文化上的继往开来的革命工作。今后各级文化部门应采取有力措施，加强对此项工作的领导，有计划、有步骤地进行挖掘和整理工作。全体艺人应把这项工作视为是自己所担负的光荣任务。

发动艺人和社会力量，进行挖掘和整理工作。戏曲遗产是非常丰富的，保藏在各个角落中。我们应发动散居在各地的老艺人和戏曲上的老行家以及广大的戏曲爱好者，帮助政府开展此项工作。

挖掘工作应和整理工作结合起来，应分别轻重缓急来进行，特别要做好重点的整理工作。

今后在开放剧目中要进一步放手，更好地贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针。我们在开放剧目中，放手贯彻“百花齐放，百家争鸣”的方针的目的，就是要更多更好地放出鲜花，促使鲜花和毒草进行竞赛，在长期的反复的斗争中帮助鲜花战胜毒草。同时让新的戏曲继承与发扬民族的优良传统，成为社会主义的民族文化。在这里特别需要加以说明的是，“百花齐放，百家争鸣”并不是不要衡量剧目的政治标准了，不要党的领导了，而听任资产阶级思想泛滥，听任毒草存在，不能对资产阶级思想和毒草进行批评。毛主席在《关于正确处理人民内部矛盾的问题》中说得好，“有错误就得批判，有毒草就得进行斗争”。毛主席又说，“辨别香花和毒草的六条政治标准，对于任何科学艺术的活动也都是适用的。”同时还应该说明的是，剧目开禁了，并不表明过去禁戏禁错了。右派分子们夸大由于过去禁戏而造成的缺点，攻击党和政府的领导。应该指出，禁戏当时我们是正处在进行大规模阶级斗争时期，各种民主改革运动还刚刚开始进行，社会秩序还没有完全安定。这就给衡量剧目提出来鲜明的标尺，在当时曾经起到很积极的作用。但是，在民主改革和社会主义革命已经胜利的今天，在新的历史条件下，对待戏曲剧目中的毒草，应该采取讲道理，开展批评，进行说服教育的办法，并通过香花与毒草的竞赛，使人民真正能辨别什么是香花，什么是毒草，使毒草彻底地被铲除，香花开得又多又好。

因此，我们在放手开放剧目时，应该严肃地批判毒草。对于上演坏戏的剧团，也应加以批评。当然，批评应当是以理服人，从团结的愿望出发，经过批评斗争达到新的团结。

其次，在提高艺术质量上，除去全体戏曲工作者应刻苦钻研勤学苦练之外，政府将在可能条件下，举办一些训练班，帮助剧团培养演员及编导人才。在培养第二代方面，除去政府在艺术学校中进行有步骤的培养外，各剧团在可能的条件下，还应自行培养。带徒弟的办法不但不应废弃，而且应大力提倡，使之成为培养第二代的重要方法。今后应通过开展尊师爱徒活动，积极解决师徒关系中存在的问题，要让老师教得更好，学生学得更好。

要加强戏曲队伍的团结。加强艺人之间，青年演员和老艺人之间，艺人和新文艺工作者之间，剧团之间，剧种之间，以及戏曲艺术和其他姐妹艺术之间的团结与合作。没有这些团结，我们戏曲艺术事业就得不到发展。特别是艺人和新文艺工作者之间的团结、合作，关系着戏曲发展的前途，是非常重要的。新文艺工作者首先要向老艺人虚心学习，努力掌握传统戏曲艺术的知识和规律，力戒教条主义和宗派主义的作风。艺人们也要向新文艺工作者学习，取得现代的文化科学知识，这样才对艺术上的提高有利。彼此如能取长补短，互助合作，对于戏曲的发展是能起决定性的推动作用的。剧团之间以及戏曲同其他姐妹艺术之间的团结和合作也很重要。有些国营剧团有优越感，这是不对的。有些民间职业剧团一味

地想发展为国营剧团。周总理在政府工作报告当中已经指出，国家只能举办少数的国营剧团，而且逐渐向着自给自足的道路发展，不能将全部民间职业剧团都改为国营剧团。国家举办少数的国营剧团是必要的，因为通过国营剧团的示范作用来带动民间职业剧团共同发展，这对戏曲事业是有利的。剧团之间应亲密合作，取长补短，共同进步。同样，戏曲同其他姐妹艺术之间的团结也是不可缺少的。总之，我们只有加强团结，亲密合作，方能使右派分子找不到挑拨离间，破坏我们艺术事业的机会。任何艺术种类和艺术团体，只要对社会主义有利，对人民有益，总会得到党和政府的支持和帮助的。我们必须提高警惕，揭发右派分子各种挑拨阴谋。

为了使我们的戏曲事业健康地繁荣和发展，实现以上的任务，关键在于加强党对戏曲事业的领导。我们十年来所走过的道路已经证明，没有党的领导，我们就不可能取得今天的成绩，就不可能在此聚集一堂，进行会演。因此，希望各级文化部门要及时地向党委宣传部门请示报告工作，并要经常检查党的戏曲政策的执行情况，更加关心戏曲工作者的政治思想情况和他们的生活状况，不断地改进当地的戏曲工作，把全区的戏曲工作都紧紧地团结在党的周围，为创造社会主义的民族的新戏曲而努力！

# 内蒙古自治区集体经营戏曲剧团试行工作条例（草稿）

（1964 年 1 月）

## 一、剧团的性质、组织和方针任务

1. 集体经营的戏曲剧团是社会主义制度下的，由戏曲艺术人员自愿组成的，集体经营管理的表演团体。在经济上实行独立核算，自负盈亏。在分配上贯彻按劳分配，量入为出的原则。

2. 集体经营的戏曲剧团在党和政府的领导下，按照民主集中制的原则办事，实行在团务委员会集体领导下的团长负责制。

剧团的团长及团务委员会的委员都必须经过民主选举产生。

3. 集体经营的戏曲剧团是整个社会主义文艺事业的一个组成部分，必须贯彻执行党的建设社会主义的总路线和为工农兵服务，为社会主义建设服务的政治方向以及百花齐放、百家争鸣、推陈出新的方针。剧团的任务是运用戏曲艺术，以社会主义、爱国主义和国际主义思想来教育人民，鼓舞人民的革命热情和劳动热情，培养人民的共产主义觉悟和道德品质，清除资产阶级思想影响、政治影响及其他各种旧的习惯势力；帮助人民正确地认识生活，认识历史，提高人民的审美能力和欣赏水平，满足人民正当的文化娱乐要求，丰富

人民的精神生活。

剧团应当在以农业为基础的思想指导下，把支援农牧业，为农村牧区服务放在首要地位，积极上山下乡深入农村牧区为农牧民群众演出；加强同人民群众的联系，并对群众的业余戏曲活动进行辅导。

4. 集体经营的戏曲剧团必须努力创作、演出和积累为人民群众喜闻乐见，思想质量和艺术质量较高的剧目；有计划地培养优秀的编剧、导演、演员、音乐和美术人材；认真地总结艺术经验，不断地提高创作和演出质量。

5. 集体经营的戏曲剧团必须贯彻自力更生，发奋图强，勤俭办团的方针，加强剧团的经营管理，增加收入，厉行节约，逐步扩大公共积累，使剧团获得不断”的巩固和发展。

## 二、剧目和创作

1. 剧团上演的剧目，直接影响着广大观众的思想感情和精神面貌，发挥着潜移默化的作用，因此必须十分重视剧目工作。

剧团上演的剧目应当丰富多彩，力求题材和体裁、形式和风格上的多样化。首先要积极上演一些反映社会主义建设和革命斗争历史的剧目，也要继续认真地整理、改编和上演优秀的传统剧目，以及用正确的观点编写的新的历史剧目。在剧目的体裁和形式上，既要有正剧，也要有喜剧和悲剧；有大型剧，也应有中、小型剧。在上演剧目的安排上，必须注意选择那些对农牧民富有教育意义的，为农牧民喜闻乐见的剧目，也要照顾城市观众的爱好和需要，上演一些适合他们欣赏的剧目。只有这样，才能从各个方面表现新的人民的时代，反映新时代人民的精神面貌，满足人民群众文化生活上的需要。使戏曲充分发挥对群众的教育鼓舞作用，又能满足人民正当的娱乐需要，丰富人民的精神生活。

2. 剧团应当建立剧目管理制度，加强剧目管理工作。剧团应当把过去和现在演出过的各类剧目，进行一次系统的清查和登记，并分类排队，从内容和艺术上作具体的研究和分析，清除或修改一些有害的或不健康的剧目，确定优秀的保留剧目并作不断的加工提高。剧团上演剧目的情况，应有文字记载。

剧团要注意不断增添保留剧目，新排演的基础较好的剧目要不断加工锤炼，使它更加完美，成为新的保留剧目。对于其他剧种的优秀剧目，也要有选择地移植过来，扩大上演剧目来源。

剧团要制定长期和短期的上演剧目计划，根据群众的需要和剧目对群众的教育作用来选择上演剧目。制定上演剧目计划时应该与老艺人、名演员充分研究。上演的剧目，一般都要有剧本，不要演“梁子戏”、“提纲戏”，应当以演好戏来争取观众，增加收入。

3. 剧团必须重视剧本创作工作，设专职或兼职的创作、编导人员。有条件的剧团，可建

立创作组、编导组。对于编创人员的工作要给予帮助和支持。组织他们深入群众，熟悉生活，积累创作素材；学习马列主义、毛泽东著作和党的方针政策，学习文艺理论，不断提高思想水平和写作能力。

剧团可根据需要向编创人员提出要求和建议，积极提倡他们创作反映社会主义建设，反映现实生活和斗争的剧本，创作适合于农村牧区上演的剧本，并帮助他们熟悉这方面的生活和题材。编创人员也应当主动地深入农牧区，参加群众的生活斗争，熟悉自己不熟悉而应当熟悉的题材，积极反映伟大祖国和自治区的新面貌，新人新事，为当前的阶级斗争服务。

剧团除依靠自己的编创力量外，也要和团外的剧作者建立经常的联系，请他们为剧团写作或改编剧本。

4.我国的戏曲遗产和传统剧目极为丰富，目前在各剧团上演的剧目中传统剧目又占有很大的比重。因此，必须充分重视挖掘、整理、改编和上演优秀的传统剧目。挖掘、整理和改编传统剧目，必须有选择，有继承，有批判，要剔除糟粕，保留精华，达到推陈出新的要求，突出它的民主性与革命性。不要原封不动地搬上舞台，应该明确认识，继承遗产的目的是为今天的人民服务。挖掘、整理传统剧目，必须向老艺人学习，鼓励他们把全部艺术保留下来，传授给下一代。

对于那些符合今天需要的历史题材，剧团应该组织熟悉这类题材的人用正确的观点编写新的历史剧目。这类剧目只要写得好，就能表现我国人民反抗侵略、压迫的坚强意志，表现各民族祖先勤劳勇敢、艰苦创业的奋斗精神，表现时代精神和时代要求。

在编写剧目上，应该注意编写反映我区各族人民，特别是蒙古族人民历史的或现在的生活斗争的剧目，并在不断的艺术实践中使我区的戏曲艺术富有民族特色和地区特色。

## 三、提高质量，培养人材

1.剧团应当建立正常的导演、排练和演出制度，使艺术生产活动按照正常的程序进行，不断提高演出质量。

鼓励演员认真做戏，深入刻画人物。鼓励艺术上的独创精神，反对一切野蛮、恐怖、猥亵和各种低级庸俗的表演。过去“临场说戏”以及“台上见”等由演员任意发挥的做法应予克服。

为了提高演出质量，必须加强导演、演员、音乐、舞台美术人员的密切合作。戏剧的音乐、美术工作必须符合内容的需要，为内容服务。各种艺术人员应当在团结协作的基础上，积极提高艺术水平，共同完成整个舞台艺术创作的任务。

2.加强艺术研究和艺术总结，提倡互相学习和切磋琢磨的风气。剧团可以定期或不定

期地举行座谈会、讨论会和经验交流会，就有关艺术问题进行研究和探讨。一些重点剧目或新编剧目演出后，都应当就剧本、导演、表演等各个方面进行艺术总结，以提高认识，交流经验，共同寻找改进的方法，不断提高演出质量。

对于艺术问题，应通过自由讨论和不断的艺术实践求得解决，不要用行政命令的方法解决艺术问题。

3. 剧团必须重视培养自己的创作、导演、表演及音乐、美术方面的人材，以提高艺术质量，使剧团得到不断的巩固和发展。为了培养人材，剧团应采取措施，加强艺术人员的政治学习、业务学习和文化学习，加强基本功训练。特别要帮助青年演员切实打好基础，鼓励他们勤学苦练，刻苦用功，不要骄傲自满，半途而废。有条件的剧团应设专职或兼职的文化教员，帮助老艺人、青年演员和学员提高文化知识。剧团的政治、文化学习每周不应少于四小时。

4. 剧团应当注意培养新生力量，提倡和鼓励艺术人员之间互教互学，老艺人个别带徒弟等办法来培养人材。学员和青年演员拜师学艺必须师徒双方自愿，师徒之间应尊师爱徒，形成一种新的"师徒"关系。拜师收徒，应特别注意实际教学效果，要以少而精为原则。纳徒不传艺，和拜师不学艺的，剧团应给予教育。对于纳徒传艺的老艺人，应根据他们贡献的大小，给予适当的报酬和奖励。

剧团招收学员应在编制之内，并一律不得开办学员班。

5. 奖励优秀创作与优秀表演。剧团应通过评比等办法对优秀的创作、导演和表演给予精神或物质上的奖励。剧团采用上演的剧本，也应根据情况给予作者适当的报酬。

6. 剧团必须在以农业为基础的思想指导下，把支"援农牧业，为农村牧区服务放在首要地位。盟市旗县的剧团一律面向农村牧区，用大部分时间深入农村牧区，加强巡回演出活动。积极地向农牧民进行社会主义、爱国主义和集体主义教育，巩固与扩大社会主义思想阵地，丰富广大农牧民群众的文化艺术生活。同时，通过深入农村牧区，有计划地安排艺术人员深入群众，深入生活，组织他们适当地参加生产劳动，加强同劳动人民的联系，改造思想，也促进戏曲艺术的不断发展，提高演出质量。

在巡回演出时，应对群众的业余戏曲活动进行辅导。

## 四、积累与分配

1. 剧团必须贯彻自力更生，奋发图强，勤俭办团的方针，经济上实行独立核算，自负盈亏。一切收支都要精打细算，量入为出，并努力增加收入，争取自给有余。反对铺张浪费、贪污盗窃和损公利己的行为。

剧团应建立与健全财务管理制度，定期公布账目，加强群众监督，实行企业化经营管理。

2.剧团应当在正确处理国家、集体 、个人三者关系，目前利益与长远利益相结合的原则下，由经济收入中提取适当比例的公积金与公益金，逐步扩大公共积累，作为剧团建设和集体福利的储备。

提取公积、公益金的比例，在目前情况下不宜过高。公积金一般可按收入总额(除去税金)百分之五至八的比例提取，公益金一般可按收入总额(除去税金)百分之四至七的比例提取。有些收入好、积金多的剧团，提取比例还可再提高一些。公积金、公益金提取的比例由剧团民主讨论决定，并报当地文化部门批准。

公积金用于剧团的基本建设(如购置服装、道具，修缮宿舍、排演场所等)，公益金用于集体福利事项(如生活困难补助，医疗费用和老艺人的养老退休金等)，以及剧团在收入较差的情况下，维持剧团人员的最低生活费用。

剧团的公积、公益金不得轻易挪用。剧团的财产(服装、道具、存款、房舍及各种设备)均为集体所有，不能由个人分劈。过去个人向剧团的投资(服装、道具等)应合理作价，分期偿还。

3.剧团的工资待遇，必须符合按劳分配的原则，既要反对平均主义，又必须保证一般人员能够维持生活。

剧团的收入部分除去税金、公共积累、正常的管理和演出费用以外，其余部分可用于发放基本工资、分红、奖金等项开支，具体分配办法(如固定工资，基薪分红，基薪加奖，基薪分红加奖励，死分活评等)可根据各地不同情况，由剧团民主讨论决定，报当地文化部门批准。但是，原则上都应当精打细算，量入为出，从长远着想，要考虑到旺季淡季，防止花光分光，以便有可能保证艺术人员的学习、进修、劳逸安排和保持剧团演职人员生活的相对稳定。

4.为了调动演职员的积极性，剧团根据实际需要和经济情况，适当时期内调整工资一次，克服在工资分配上的不合理现象。

## 五、演员与职员

1.在党的领导下加强全体演职人员的团结，是剧团巩固发展的有力保证。剧团的全体演职员必须在拥护党的领导，坚决走社会主义道路的基础上广泛团结起来，努力学习政治理论，加强同劳动群众的联系，自觉地进行思想改造，提高思想水平，做革命的戏曲工作者，积极为工农兵服务，为社会主义建设服务。

2.剧团的演职员在政治上一律平等，有选举权和被选举权，批评建议之权，以及享受剧团举办的一切文化福利待遇之权。剧团的演职员必须努力学习钻研业务，做好自己分担的工作，并把维护剧团的团结，维护集体利益和荣誉，服从领导，遵守团务会议的决议和剧

团的规章制度，反对坏人坏事作为自己应尽的义务。

3. 剧团要切实做好劳逸安排，保证演职员的身体健康。节日假日演出，事后应予补假。对于名老艺人及体弱多病的人，要在生活上给予必要的照顾，并适当地控制他们的演出场次。在一般情况下，不要搞突击任务，不要任意增加演出场次。有条件的剧团可根据具体情况每年制定相当日期的休假制度。

剧团的演职员必须按照国家的有关规定，每年坚持参加相当时间的劳动，经常保持同劳动人民的联系。

4. 剧团应重视福利工作，为演职员举办必要的福利事业，关心他们的生活，帮助他们解决生活困难。

注意防治演职员的职业病，制定病休请假制度及医疗报销办法，保证演职员患病就医及因事因病休假的权利。制定病休请假制度及报销医疗费办法时，应根据有利于巩固集体事业的原则，对于参加剧团工作时间长短不同的人，可划分年限，分别给予不同的待遇。

演职员的婚丧嫁娶要合理给假，保证妇女的产假。婚丧嫁娶及产假假期内，不应减发或扣工资。

演职员病故时，剧团应发给必要的丧葬费。对于年老人员应制订退休办法，保证年老人员达到一定的年龄和在剧团工作达到一定的年限时，参照国家规定的办法享受退休待遇。对于在剧团连续工作二十年以上的退休老艺人，其待遇应当高一些，并由剧团负责养起来。对退职人员，应参照国家规定和退职者本人在剧团工作时间长短发给退职金。对自动退团人员，应分别不同情况酌予补助或不予补助。

5. 剧团应制订必要的奖惩办法，对于工作有显著成绩，艺术上有显著提高，思想好，维护集体利益，对剧团的巩固与发展有贡献的人，给予奖励；对于破坏集体利益，腐化堕落，违犯政策法令和犯有其他严重错误的人，应分别轻重给予必要的处分直至开除出团。

6. 剧团聘用流动演员，必须经过严格的审查，不准任用没有退团介绍信和有关证明的人，不准挖角。流动演员的工资待遇不得任意提高，应该由聘用剧团按情况协商决定，不准多于原在剧团工资标准，并签订合同，报文化行政部门备案。流动演员不享受剧团的福利待遇。剧团对流动演员应加强思想教育工作，组织他们参加政治学习和业务学习，帮助他们不断地提高觉悟。

剧团吸收演员或其他艺术人员（如编剧、导演、音乐人员等），必须按其原在剧团的工资标准评定工资，不得任意提高工资。

上述聘用的流动演员或吸收的演员及其他艺术人员，如过去不曾参加过剧团的，其工资标准可采取民主评定或双方协议的方式予以规定。

## 六、干　部

1. 剧团的行政管理干部，应力求精悍，特别是不参加艺术生产的专职行政管理干部不宜过多，以便尽量减轻剧团的经济负担，克服人浮于事的现象。各级管理干部，都要努力学习、熟悉业务，认真负责勤勤恳恳地把剧团管理工作做好。

2. 剧团的各级领导干部，必须坚持群众路线的工作作风，关心演职员的工作与生活，以平等的态度待人。发扬民主，倾听群众的意见，遇事同群众商量。不准压制民主打击报复，反对个人独断专行，强迫命令以及谩骂群众的"班主"作风。

3. 剧团的领导干部要办事公正，大公无私，不许徇私舞弊，不得特殊化，不准随便任用私人。对于旧戏班遗留下来的利用亲属关系，师徒关系，同科同行和朋友关系拉拢一些人，排斥另一些人的派别活动，必须严加制止。

4. 政府根据需要或剧团的请求派到剧团工作的国家干部，体现了党和政府对集体经营剧团的关怀和帮助。派团干部到剧团后，即成为剧团的成员之一，应该努力作好本身负担的工作。当他们经过民主选举担任领导职务时，也应当按分工做好领导工作，并主动地加强和艺人领导成员的团结，尊重他们，向他们学习。

剧团的主要领导成员（团长、副团长等）不宜全部由派团干部担任。

做党的工作的派团干部（上级指派的书记等）一般可不参加行政领导工作，以加强思想政治工作的领导。

5. 派团干部到剧团工作后，其原有的政治待遇仍照旧不变，并保留公职。他们的工资福利等待遇，可仍按国家干部有关规定办法执行，也可按演职员有关规定办法执行。无论采取哪种办法都要经过文化主管部门批准，一切开支由剧团支付。

6. 兼任领导职务的演职员，由于他们既参加演出，又参加管理工作，工作较为劳累，剧团应根据他们的工作表现，视情况给予他们适当的补贴或奖励。

## 七、组织机构及职能

1. 剧团应当按照民主集中制的原则，实行在团务委员会集体领导下的团长负责制。

剧团应当实行集体领导和分工负责的领导方法，一切重大事情的决定都必须经过民主讨论，不得由少数人决定。

2. 剧团团务委员会的委员应由全体团员大会民主选举产生，并报文化行政部门备案；正副团长可以由全体团员直接选举，也可以由团务委员会推选，并报文化行政部门批准。团务委员会每两年改选一次，连选可以连任。

团务委员会的主要任务是：

贯彻执行党的文艺方针政策及党和国家的有关政策法令和指示；

讨论决定工作报告，工作计划及年度预决算；

讨论决定剧目计划，演出计划及学习计划；

讨论决定各项重大章程制度；

讨论决定评定工资工分和调整工资的意见；

决定人员变动及行政、业务管理干部的任免；

讨论决定福利及奖惩等事项；

监督检查行政、业务和财务管理工作，督促财会人员定期向全团公布账目；

属于团务委员会职权范围内的其他重大事情。

剧团的团长、副团长除执行团务委员会的决议外，并处理日常工作。

3.团务委员会应当接受群众监督，定期向全团做工作报告及收支报告。有关剧团的工作计划及各种规章制度的建立、修改和废除，评定工资和人员奖惩等重大问题，都应当经过充分的民主讨论，并分别报文化行政部门备案或批准。

4、为了团结全体艺术工作者，更好地贯彻执行党的文艺方针政策，充分发挥艺术人员的积极性和创造性，保证艺术质量的不断提高，剧团应当根据需要和可能设立艺术委员会或艺术小组，其主要任务如下：

讨论和研究年度和季度的上演剧目计划，提出有关艺术生产问题的各种建议；

讨论重点剧本及重点剧目的导演计划，检查艺术产品质量，促进艺术的革新，指导有关剧本整理、改编、创作、表演、导演、音乐、舞台美术设计等各方面艺术创造经验的总结工作；

指导艺术人员的业务理论、技术学习和培养新生力量的工作；

组织各种座谈会、报告会、经验交流会，开展各类艺术问题的争鸣。

## 八、加强党的领导

1.加强党的领导是办好剧团的重要保证。

剧团的党支部应当在上级党委的领导下，对剧团的行政工作起监督和保证作用。其主要任务是，领导全团的思想政治工作和党的建设工作，教育党员模范地完成自己的工作任务，团结和教育本团全体人员，保证贯彻执行党的方针政策和政府文化行政领导部门的指示，保证剧团各项工作任务的完成。

2.党在剧团应根据党员人数，分别建立党支部或党小组。如不具备这种条件，尚没有党组织也没有和其他单位成立联合支部的剧团，可视情况设专职的政治指导员，以加强剧

团的思想政治工作。

3. 剧团在当地文化主管部门的直接领导下进行工作，有关剧团的工作，人员思想情况等一切重大事情，都应当主动地向文化主管部门报告，取得上级的指导和帮助。剧团的工作计划，人员编制，巡回演出计划，选举后产生的团长、副团长，开除人员，评定工资，提取公积金、公益金的比例等重大事项的决定都须报文化主管部门批准。有关剧团制定的重要规章制度，剧目上演计划，聘用流动演员，选举产生的团务委员会委员等事项的决定，也需向文化主管部门备案，以取得上级的了解和帮助。

4. 剧团应充分运用自己的合法权利，进行正常的演出活动。任何人都不准对集体经营的剧团有任何歧视和刁难，剧团也要在演出活动中，按规定办事，不向其他部门要求特殊待遇，不乱送招待票。

5. 剧团都必须向当地政府申请登记，未经批准登记的剧团，一律禁止演出。

注：此条例也适合曲艺、杂技、木偶、皮影等表演团体。

# 内蒙古自治区文化局<br>关于停演“鬼戏”的意见（草案）

根据中共中央批转文化部党组 1963 年 3 月 16 日关于停演“鬼戏”的请示报告，我们对自治区各地戏曲剧团上演“鬼戏”的情况初步进行了调查，汇总研究了过去上演“鬼戏”剧目五十出，并提出了处理意见。这五十出“鬼戏”中有二十二出是有一定毒素和恐怖气氛，其中有一部分戏过去已去掉鬼魂形象现在又恢复了原来面貌的，需经过修改去掉鬼魂形象和恐怖气氛及残害人们心理以及封建迷信的成份后仍可上演；有二十八出是毒素严重，形象恐怖，去掉鬼魂形象即不成戏的，这些“鬼戏”应予停演。现就五十出“鬼戏”提出处理意见（见附件），请参考研究。

为了贯彻执行文化部党组关于停演“鬼戏”的请示报告，提出以下意见：

一、各地文化行政部门和剧团都必须认真学习文化部党组关于停演“鬼戏”的请示报告，并继续澄清所有鬼魂形象出现的剧目。这些剧目如属五十出“鬼戏”之内的，应参照附件提出的处理意见进行处理，其中可以修改的，应当同艺人合作研究修改。修改后，经当地文化主管部门审查并提出意见，转报内蒙古文化局审定，在未批准之前不得上演。不在五十出“鬼戏”之内而又可以修改的“鬼戏”，各地应提出修改意见及修改本报内蒙古文化局审定，在未批准前不得上演。无法修改的和一时难以修改的“鬼戏”，应当先行停止上演。

二、全区各地，无论在城市、农村和牧区，一律停止上演有鬼魂形象的各种“鬼戏”。各

地文化行政部门如发现区内剧团和外来剧团上演“鬼戏”时，应立即劝阻或者勒令停演。

三、有些剧目虽无鬼魂出现，但在表演上有恐怖气氛和迷信色彩的，应当修改后再行上演。有些乔装恶鬼，假设阴曹地府或借助鬼魂来处理戏剧矛盾的剧目（如《潘杨讼》的“夜审”等），都或多或少地会产生宣传封建迷信的副作用，这些剧目应当适当修改后上演。原属于“鬼戏”的片断，而在这一片断中并无鬼魂形象和迷信成份出现的折子戏（如《焚香记》的“阳芳”，《双钉记》的“吊金龟”等）仍可上演。

四、当前停演的只是有鬼魂形象的各种“鬼戏”。各地不要把那些以神话和传说为题材的神话剧与“鬼戏”混同起来予以停演。但上演神话剧时也要注意避免渲染迷信和制造恐怖气氛。有迷信色彩的和制造恐怖气氛的神话剧，也应经过修改再上演，以免产生不良效果。

五、有鬼魂形象的曲艺节目及书目也应按中共中央文件的精神，在未作修改以前一律停演。

1963 年 10 月

附件：

## “鬼戏”五十出处理意见

一、以下“鬼戏”应予停演：

《活捉南山复》，描写被遗弃的佃户女子死后冤魂不散活捉南山复。文化部已于一九五一年通告停演。

《阴魂奇案》，以阴魂在七堂喊冤告状等情节构成戏剧矛盾。文化部已于一九五一年通告停演。

《探阴山》，描写包拯下阴曹审判柳金蝉、颜查散屈死案。文化部已于一九五〇年通告停演。

《活捉王魁》，描写敫桂英被新科状元王魁遗弃自缢而死，后以鬼魂复仇。文化部已于一九五一年通告停演。（其单折《阳告》可演）。

《黄氏女游阴》，宣传迷信剧。文化部已于一九五一年通告停演。

《活捉三郎》，描写阎惜姣被宋江杀后，鬼魂活追张文远。文化部已于一九五〇年通告停演。

《因果美报》，少女陈玉梅被兄嫂加害而死，阴魂将知县勾去复仇。文化部已于一九五〇年通告停演。

《大香山》，宣传迷信，庄王之女妙善被其父绞杀后达摩救之复活，后又以手眼治愈庄王病，游地狱成正果，被封为救苦救难观世音菩萨。文化部已于一九五〇年通告停演。

《大劈棺》，庄周假死成殓戏其妻，后其妻田氏欲劈棺取脑时，由棺内跃起责骂田氏。田氏死，庄周弃家而去。迷信恐怖。文化部已于一九五一年通告停演。

《乌盆计》，刘世昌被害后遗尸被烧制乌盆，后张别古得盆，盆语，张别古携盆去公堂告状。文化部已于一九五〇年通告停演。

《玉泉山》，关羽死后至玉泉山显圣，后阴魂至东吴活捉吕蒙。文化部已于一九五〇年通告停演。

《盗金砖》，刘金生新婚被贼人所害，其妻张怀玉被诬告公堂自尽，阴魂至地府告状。后夫妻双双借尸还阳。应予停演。

《儿子比爹大一岁》，某书生与某小姐幽会后死去，小姐生子，十五岁时科考得中，回家祭祖，其父死后十五年又还阳，时子已十六岁。应予停演。

《大拾万金》，李翠莲被鬼勾引自缢入地府，遍游地狱。其夫刘全入冥进瓜，见阎君告知妻事。后刘全还阳，李翠莲亦借太宗妹尸还魂，二人再成婚。应予停演。

《闹地府》，描写孙悟空至地府扯毁生死簿，大闹十殿阎君。应予停演。

《还阳自说》，姜爱保妻不贤，死后在阴间受尽折磨，后阎王命其还阳，劝说百姓为善。应予停演。

《烈妇还阳》，烈妇死后，阎王知其冤，又送之还阳。应予停演。

《鬼狐莲香传》，有生桑晚与狐女莲香有情，又识鬼女李氏，后病死，莲香采药救桑复活，三人结好。应予停演。

《画皮》，王生遇少女携回书斋，后听道士语，隔宅见厉鬼画人皮。道士赠蝇拂与王生驱鬼，鬼怒而挖王生心肝而去。后道士降鬼，王又复生。应予停演。

《人头告状》，王小被其妻害死，人头置草房，后遇其表兄宿草房，携人头告状。应予停演。

《黑猫告状》，某生被其妻、奸夫所害，魂附黑猫体至公堂告状，冤仇得报。应予停演。

《黄爱玉上坟》，黄爱玉与奸夫以蛇毒灌入其夫腹中，夫死，黄去上坟，刘荣私访，冤魂起风将刘轿顶刮至坟前。刘审黄爱玉，为死者申冤。应予停演。

《孝感天》，共叔段妻魏元环因谏止叔段不听，自刎，叔段兵败而死，夫妻鬼魂同向姜氏托梦，应予停演。

《托兆小显》，描写罗成死后显魂嘱托后事。应予停演。

《五雷阵》，妖道毛贲设五雷阵摄捉孙膑生魂，后孙之师弟毛遂化假身盗宝救出孙膑，大破五雷阵。宣传迷信，应予停演。

《斩于吉》，孙策怒斩于吉，于显魂，孙策金创复发而死。应予停演。

《胡迪骂阎》，书生胡迪愤岳飞被害，怒骂鬼神。阎王命鬼卒将其摄至地府，使之遍游地狱，后送其返生。应予停演。

《火烧红莲寺》，描写僧道斗法，并以夜宿寺内见鬼起疑引起矛盾。迷信色彩浓厚，应予停演。

二、以下“鬼戏”需经修改去掉鬼魂形象和恐怖气氛封建迷信成份后上演，但有些戏虽经过修改仍没有演出价值的亦可考虑不上演：

《刘翠屏哭井》、《红梅阁》、《伐子都》、《黑驴告状》、《行路哭灵》、《牡丹亭》、《审郭槐》、《倩女离魂》、《马振华投江》、《墓中生太子》、《麒麟带》、《窦娥冤》、《杜十娘》、《苏小小》、《五女哭坟》、《托兆碰碑》、《打金砖》、《活捉潘璋》、《清官册》、《九莲灯》、《狮子楼》、《杨三姐告状》。

# 内蒙古自治区文化局关于印发“全区专业艺术表演团体迅速掀起学习乌兰牧骑坚持‘二为’方向与劳动牧民紧密结合的革命思想、革命作风的热潮”的通知

(65)文艺字第2号

各盟、市、旗、县文教(化)局、处、科，内蒙古艺术剧院，各级专业艺术表演团体：

现将《全区专业艺术表演团体迅速掀起学习乌兰牧骑坚持“二为”方向与劳动牧民紧密结合的革命思想、革命作风的热潮》随文印发给你们，请认真研究参照执行。将你们的学习情况，取得的成绩和经验及时报送我局。

1965年1月6日

附件：

## 全区专业艺术表演团体迅速掀起学习乌兰牧骑坚持“二为”方向与劳动牧民紧密结合的革命思想、革命作风的热潮

乌兰牧骑于一九五七年建立以来，在党的领导和人民群众的支持下，取得了很大成绩，获得了不断发展和提高。这支轻装的红色文艺工作队以旺盛的革命精神和革命干劲，不畏风雪，不辞劳苦，常年深入牧区以革命的内容和小型多样的形式为群众送歌献舞，热心服务，发扬了革命文艺工作队的优良传统，坚持了文艺为工农(牧)兵服务的正确方向，

做到了与工农兵相结合。最近，乌兰牧骑代表队在北京汇报演出后，受到领导上和首都文艺界以及广大观众的热烈赞赏。《人民日报》发表文章肯定了乌兰牧骑的方向，表扬了他们的革命精神，并指出他们是文艺工作者的榜样。

为了使乌兰牧骑的革命思想、作风及其经验在全区开花结果，推动各级专业艺术表演团体和艺术工作者的革命化，现决定在全区各级专业艺术表演团体中掀起一个学习乌兰牧骑的热潮。这一学习要从思想革命化入手，通过活学活用的具体实践，达到坚持文艺必须与工农兵相结合，为工农兵服务，为社会主义革命和社会主义建设服务的正确方向，通过参加劳动，实现彻底革命化的目的。为此提出如下意见：

## (一)学习什么？

学习他们的革命思想，革命精神，革命作风，革命干劲。学习他们高举毛泽东文艺思想红旗，遵循党的文艺为工农(牧)兵服务，为社会主义服务的方向，按照内蒙古党委的指示，长期地深入牧区，全心全意地为牧民服务，和劳动群众打成一片，实行“三同”的革命精神；学习他们轻装上阵，不怕艰苦，处处为劳动牧民着想，不管人多人少，甚至为一个劳动牧民进行宣传演出的革命作风；学习他们能够及时地配合党的各项任务和中心工作，进行编新、创新，说新、演新，以革命的内容，小型多样群众喜闻乐见的形式，向广大劳动群众进行宣传演出活动，辅导群众开展业余文艺活动，到处撒播革命文艺种子；学习他们的那种为了更好地为劳动牧民服务，不讲条件，不讲价钱，苦练业务，一专多能的革命干劲。一句话，学习乌兰牧骑按照毛主席的指示，长期地、真正地深入工农(牧)兵，和劳动群众打成一片，和劳动群众相结合的革命思想和革命行动。

## (二)怎么学？

1. 全区各级专业艺术表演团体在党的领导下，立即组织全体人员学习报刊上有关文章，其中特别是《人民日报》三赞乌兰牧骑的文章，并组织必要的报告会。通过学习，进一步领会毛主席的文艺思想，按照毛主席指示的文艺方向，认真检查思想和工作；从思想上、行动上认真贯彻执行党的文艺为工农兵服务，为社会主义革命和社会主义建设服务的方向，文艺工作者与工农兵相结合，参加劳动，为实现文艺团体和文艺工作者的彻底革命化及思想改造打好基础。

2. 活学活用，学用结合。要求各级文工团、歌舞团、杂技团、歌剧团等专业艺术表演团体，通过学习马上组织一批乌兰牧骑式的小型演出队或文化队，携带配合当前阶级斗争的节目，轻装上阵，到农村牧区为社会主义教育运动服务；同时，与农牧民群众相结合，参加

集体劳动，熟悉劳动群众的生活、思想、感情，用无产阶级的思想改造自己的思想。下去以后，要体验生活，就地取材，编新、创新，说新、演新，用文艺形式及时反映农村牧区的先进人物的先进事迹，更好地表现时代精神。

3. 各地戏曲剧团，要根据自己的具体情况，用较多的时间下乡演出。是分队下去还是集中下去，要因地而异，视实际情况和需要来确定。节目是大、中、小型结合，以小型为主，做到精悍、灵便、轻装，便于在一村一队演出。节目的内容必须是社会主义的革命现代题材。除了为农牧民群众、为社会主义教育运动服务以外，要积极参加劳动，体验生活，改造思想，并注意搜集资料，加强创作，丰富上演剧目，使戏曲工作更好地为社会主义革命和社会主义建设服务，为工农兵服务。

4. 各地乌兰牧骑要进一步全面系统地总结革命化、民族化、群众化的经验，互相交流，互相学习，进一步发扬革命思想、革命精神、革命作风和革命干劲，在现有基础上，不断革命，不断提高，使自己成为贯彻毛主席文艺思想的尖兵，更好地为当前阶级斗争服务。

### （三）几点要求：

1. 各地文化行政部门要切实把这次学习领导好，做到有组织，有计划，有检查，有总结，活学活用；注意抓重点，并注意推广成功的学习经验，把这项工作列入一九六五年工作计划。

2. 各专业艺术表演团体和文艺工作者要踏踏实实地，认真地把乌兰牧骑的经验和革命精神学到手，做贯彻毛主席文艺思想的尖兵，真正做到既会劳动又能从事文艺宣传活动的革命文艺工作者。

3. 实现艺术工作的彻底革命化，是文艺工作者把社会主义革命进行到底的革命方向问题，不能视为一阵风，必须认真贯彻。现在学习乌兰牧骑的革命精神，是彻底革命化的重要措施。因此，必须有领导，有组织地把这次学习搞好。希望各级专业艺术表演团体根据自己的实际情况，制定学习乌兰牧骑的计划，并努力实现。

1965 年 1 月 6 日

## 内蒙古艺术剧院京剧团方针任务（草案）

（1965 年 5 月）

坚定不移地坚持党的文艺为工农（牧）兵、为社会主义服务的方向，贯彻执行党的百花

齐放，百家争鸣，推陈出新的文艺方针。

在这条方针的指导下，面向自治区，为广大工农(牧)兵群众服务，深入生活，从内蒙古的实际出发，积极编创、演出反映自治区社会主义革命和社会主义建设的，具有民族特点和地区特点的京剧剧目，更好的为社会主义经济基础和无产阶级的政治服务，促进社会主义革命和社会主义建设的飞跃发展。

社会主义革命和社会主义建设的飞跃发展，给京剧艺术开辟了广阔的道路；同时对京剧艺术提出了更高的要求，因此京剧艺术必须实现革命化，民族化，群众化，坚持创作，演出革命的现代戏，赶上革命形势的发展和适应革命的需要。

社会主义文化革命，首先要求人的思想革命化，因此每一个京剧艺术工作者必须努力学习毛主席著作，活学活用，见于实效；同时必须长期地无条件地真正地深入生活，和工农(牧)兵密切地相结合，实行同吃、同住、同劳动；积极参加阶级斗争、生产斗争，提高阶级觉悟，以乌兰牧骑为榜样，坚持走革命化道路，全心全意地为人民服务，做一个又红又专的文艺战士。

在整个工作过程中，必须以阶级斗争为纲，深入地开展社会主义同资本主义两条道路的斗争。彻底改造思想，兴无灭资；坚定地遵循着党的文艺路线，高举毛泽东思想伟大红旗，坚持政治挂帅，又红又专，反对脱离政治，脱离生活，反对形形色色的资产阶级文艺思想，反对资产阶级文艺主张，反对资产阶级写作倾向和一切非无产阶级思想作风。实现京剧艺术工作者“三过硬”(政治思想过硬、深入生活过硬、基本功过硬)，繁荣创作，提高演出质量，更好地贯彻党的文艺方针，坚定不移地为工农(牧)兵服务，为社会主义服务。

在工作的具体安排上应该是：

一、面向自治区，为工农(牧)兵服务，为自治区各族人民服务。

每年以6个月时间深入基层和中小城镇及工矿巡回演出。其余6个月时间进行劳动，整训，学习，排练及在城市演出。

同时，每年应组织乌兰牧骑式的文化队到农村、工矿服务。

二、坚持深入生活，从内蒙古的实际出发，努力创作和演出反映自治区社会主义革命和社会主义建设的(阶级斗争、生产斗争、科学实验)具有民族特点和地区特点的更多更优秀的中小型京剧剧目。也可以适当地演出一些大型剧目。还应该更多演多创一些其他艺术形式的节目，更好地配合社会主义教育运动。为了丰富演出和交流经验，还可适当地移植、演出一些区外的和其他剧种的革命的优秀剧目。

三、做好辅导工作，走到哪里就辅导到哪里，不论业余戏剧活动，还是盟、市、旗、县戏曲剧团，都要按照党的文艺方针，热情帮助，积极辅导。同时在辅导过程中，积极向业余文艺学习，向乌兰牧骑学习，向兄弟艺术单位学习，从中汲取养料，丰富演出节目，提高业务水平。

四、积极贯彻百花齐放，推陈出新的方针，批判地继承传统，汲取精华，剔除糟粕。努力革新创造，促进京剧革命现代戏更好地向前发展。

五、全体演职员每人每年参加劳动45天（病、老、弱者可以减免），其中边演出边劳动半个月，到农村、工矿专门劳动一个月。同工农群众实行三同，打成一片，改造思想，建立和加强劳动人民的思想感情，促进思想和作风的革命化。

六、提倡演职员勤学苦练。坚决实现政治思想过硬，深入生活过硬，基本功过硬。既要一专多能，又要注意培养专业人材，逐步达到思想红，本领大，又红又专。

七、努力学习毛主席著作，以毛主席思想指导工作，指导实践，不断改造思想；坚持无产阶级的政治挂帅。

加强政治思想工作，学习解放军"四个第一"和"三八作风"；学习大庆、大寨，艰苦奋斗，自力更生，持久性地开展比学赶帮运动。发扬艰苦朴素的革命优良传统和勤俭办事业的革命精神，克服固步自封、骄傲自满。

把文艺战线上的社会主义同资本主义两条道路的斗争进行到底，反对大民族主义和地方民族主义，坚决兴无灭资，永远做革命的戏曲工作者。

八、注意培养新生力量，除不断充实出身成分好与有一定艺术水平的汉族成员外，适当吸收出身好爱好京剧艺术有培养前途的蒙古族成员，做好培养革命接班人的工作。

# 内蒙古自治区文化局关于积极准备参加华北区地方戏会演的通知

(65)文艺字第17号

各盟(市)文教处、局：

为准备参加华北区在今冬明春举办的地方戏会演，内蒙古文化局曾在全区革命现代戏会演期间及四月份的文化行政工作座谈会上对这一工作做了布置。据了解，有的盟、市已经制定计划并行动起来，有的盟、市的具体计划我们尚未收到。华北区地方戏会演，对于我区的戏曲革命运动进一步深入开展有着重大意义，我们必须以实际行动搞出思想性艺术性较高的剧目来。现距会演时间很短，必须抓紧时间积极准备。为此，特提出如下打算：

1. 参加华北区会演剧目的选拔办法。由内蒙（原文如此，指自治区政府）组织工作组去各盟、市进行，计划从七月间开始行动，到十二月底完成，剧目选拔决定后，再上调内蒙演出，最后审定参加华北区地方戏会演。

2. 对会演剧目的要求

(1)在题材方面,以反映我区社会主义革命和建设的现代题材为主,革命历史题材也可参加。应注意选择重大题材,注意阶级斗争、两条道路斗争的题材,以及民族关系、革命战争、婚姻问题为内容的题材等。应当深刻地反映内蒙古的实际,树立我区各个战线上的英雄人物,以显示出伟大的时代精神,富有鲜明的民族特点和地区特点。

(2)在风格形式方面,要多种多样,大、中、小型相结合,注意多编创一些中、小型剧目。

(3)各盟、市参加华北区地方戏会演剧目,我局在全区革命现代戏会演期间曾提出,各盟、市要修改和加工提高一些参加会演的较好剧目,再编创一些新剧目,做到每个盟、市有一个至几个晚会的节目。

3.参加华北区地方戏会演,任务重,时间紧,因之要求各地文化主管部门,必须有专人负责,组织力量有计划有领导地积极行动起来,尽量组织作者、导演、演员深入一个时期的生活,创作过程要三结合,以不断革命的精神反复讨论加工修改,艺术表演等方面要在批判地继承优良传统的基础上革新创新认真排练,希望在春节前各地都能拿出思想性艺术性较高的节目来。

要求各地在七月至八月将剧本初稿定下来,九月至十月在当地进行演出审查,十二月最后审查选定,上调内蒙古(原文如此,指自治区首府呼和浩特)演出。

4.内蒙(原文如此,指自治区政府)将根据各地安排,派工作组分别到各盟、市,以当地领导为主,共同协商选拔和上调剧团来内蒙(原文如此,指自治区首府呼和浩特)演出,具体时间步骤的安排是:

(1)内蒙(原文如此,指自治区政府)派工作组于七月间到八月去各地,参加剧本讨论。

(2)九月到十月去各地观摩演出。

(3)十二月前后上调部分优秀剧目到呼市演出。

5.各盟、市接到通知后,立即行动起来,必须在七月十日前将工作计划报内蒙古文化局(以便安排工作组下去)。在准备工作中希望将工作情况和好的经验及时的报来,以便各地互相交流经验共同推动工作的胜利前进。

1965年6月9日

# 内蒙古自治区革命委员会文化局<br>关于恢复上演二人台优秀传统剧目的通知

内蒙革文字(79)19号

各盟、市文化局:

根据中共中央宣传部(1978)1号文件批转文化部党组《关于逐步恢复上演优秀传统

剧目的请示报告》精神，我局观看了舞台艺术片《走西口》、《卖碗》，并邀请部分专业同志就恢复二人台传统剧目问题进行了座谈，提出先恢复上演八个二人台优秀传统剧目的意见，已经自治区党委宣传部批准，兹将有关事项通知如下：

一、二人台是我区群众喜闻乐见的地方戏曲。解放以来，在党的领导下，二人台戏曲工作者在整理二人台传统剧目，创演现代戏和历史题材剧目，以及艺术上的革新等方面，做了大量工作，取得了很大成绩。林彪、"四人帮"在文化领域里实行法西斯文化专制主义，二人台遭到严重摧残，戏曲工作和戏剧改革均横遭破坏。文艺工作者和各族观众极为不满。粉碎"四人帮"，二人台获得新的发展。

二人台艺术是汉、蒙劳动人民智慧的结晶，在长期发展过程中有一个显著的特点，就是以反映当时本地人民的生活为主。今天，在为实现新时期总任务，实现四个现代化中，要充分发挥二人台的战斗作用。在安排剧目时，努力突出革命现代戏的主导作用。

二、在坚持戏曲革命的大方向下，第一批恢复上演的八个二人台传统剧目是：《走西口》、《卖碗》、《借冠子》、《打金钱》、《挑菜》、《放牛》、《十对花》、《闹元宵》。对这些剧目，已组织专人对原剧本在文字上稍作删改，以后将印发各地。要求各地专业、业余剧团按此剧本演出，或在此基础上作进一步加工修改排练上演。要注意在排练、演出中坚持"推陈出新"的方针，严肃认真地加工修改，不断提高艺术质量，防止因庸俗的表演损害思想内容的倾向。

三、各级文化主管部门密切配合有关部门，切实加强对业余文艺宣传队的领导，坚持党的文艺方针、政策，对个别农村生产大队擅自吸收流散艺人，或任意抽调劳力，大排传统戏，售票演出，影响生产，浪费生产资金等问题要予以制止。对于个别组织黑剧团，演出坏戏，毒害观众的，应采取措施，严肃处理。前一阶段，已发现我区个别业余宣传队上演剧目比较混乱，各地文化主管部门要配合有关部门进行一次检查。

四、恢复优秀传统剧目时，注意发挥老艺人的作用，倾听有贡献和做出成绩的二人台老艺人，老演员的意见，引导他们继续在戏曲工作和戏曲改革中贡献力量。某些安排不当，生活确有困难的老艺人，调查研究后，和有关部门联系，尽可能给予妥善解决。

内蒙古自治区文化局

1979年2月14日

# 内蒙古自治区文化局关于印发"全区戏剧、电影创作汇报会纪要"的通知

内蒙文字(81)37号

各盟、市文化局，内蒙古直属各剧团，内蒙古电影制片厂：

现将"全区戏剧、电影创作汇报会纪要"发给你们。请参阅。

内蒙古自治区文化局

1981年5月

# 全区戏剧、电影创作汇报会纪要

为进一步繁荣自治区戏剧、电影文学创作，4月5日至13日，自治区文化局在呼和浩特召开了全区戏剧、电影创作汇报会。出席会议的有各盟、市文化局分管创作的负责同志和部分剧团团长，直属各剧团团长，部分专业戏剧、电影作者共四十八人。自治区党委宣传部、戏剧家协会内蒙古分会、内蒙古电视台等单位的有关同志也参加了会议。

会议认真学习了中央的有关文件，汇报了各地的工作，交流了经验，进一步清理了"左"的思想影响和流毒，对近年来戏剧、电影创作中出现的新情况、新问题进行了讨论，并在此基础上就如何繁荣我区的戏剧、电影创作，交换了意见，研究了措施。与会同志认为，召开这次会议是必要的，及时的。会上情绪热烈，发言踊跃，反映了很多情况，提出了很多好的意见和建议。会议时间虽短，基本上达到了预期的目的。

## （一）

与会同志一致认为，粉碎"四人帮"后，特别是党的十一届三中全会以来，我区的戏剧、电影创作总的发展趋势是好的，取得了一定成绩。仅据1980年八个盟市的不完全统计，已经上演（拍摄）和在盟市、自治区级刊物上发表的，有戏剧作品三十五部，电影文学剧本四部。自治区文化局主办的《北国影剧》创刊不久，就收到歌剧、话剧、戏曲、电影文学剧本和电视剧本近百件。

与会同志在会上介绍了本地区、本单位抓戏剧创作的经验。巴彦淖尔盟的同志说，由于盟党政领导重视，文化部门积极采取措施，一年中就抓出六、七十个本子，先后出了三个戏剧专集，并创办了戏剧园地。巴盟采取多种形式培养作者的经验，以及哲里木盟同志介绍的注重抓好产品质量，以锲而不舍的精神，集中骨干、集中经费抓好重点剧目的做法，使各地同志很受鼓舞。

会议认为，我区的戏剧、电影工作者，绝大多数是热爱党，热爱社会主义的，是愿意在党的路线、方针指引下，坚持四项基本原则，努力创作，为人民做出贡献的，主流是好的。

## （二）

在肯定成绩的同时，到会同志对我区戏剧、电影创作中存在的问题和不足也进行了分析、讨论。大家认为，我区近年来虽产生了一批作品，但还不能适应四化建设的要求和满足各族人民的需要，与兄弟省、区相比也有较大差距。努力塑造向四化进军的新人、洋溢着时代精神的作品不多。对现实生活中出现的新人物、新问题、新矛盾反映不敏感，揭示不深

刻，反映农村、牧区人民建设新生活的题材更为缺少。很多作品质量不高，缺乏思想深度，存在着人物模式化，情节雷同化的问题。少数作品有生编硬造或以庸俗情趣、噱头迎合部分观众口味的现象。特别是对民族戏剧的发展和提高给予重视和积极扶植不够，更属薄弱环节。

产生上述问题的原因，责任主要在领导。对"左"的思想影响在相当长时间里没有进行认真清理。有的领导头脑里还有"怕"字，怕作者出了"格"，不敢鼓励作者大胆写作。从作者看，很多同志还没有从"左"的束缚下解放出来，心有余悸和预悸。只求政治上安全，不求艺术上创新。有的停笔看方向，耽心写错了挨批、挨整。有的作者认为写戏"婆婆多"，"风险大"，不如改写小说。其次，由于各级创作机构不健全，对创作队伍的培养、提高没有全面规划、安排，措施不力。许多作者长期不深入生活，缺乏丰富的生活积累和写作技巧的提高，也是作品质量不能很快提高的重要原因。此外，文化部门对剧团的某些规定，如演出场次、经济收入指标，也不尽合理。剧团为了完成经济任务，往往单纯追求票房价值，而不愿花费时间和财力去扶植新的剧作。这个问题亟待解决，否则将严重影响戏剧创作的繁荣。

（三）

对如何促进我区戏剧、电影创作的繁荣和发展，到会同志也进行了认真讨论。

各地、各单位的实践证明，领导重视，对创作从各方面给予支持；抓重点，狠抓不放；培养骨干，有计划地组织作者深入生活，是发展创作的共同经验。大家认为，要改变我区戏剧、电影创作的落后状态，关键在于加强党的领导和改善党的领导。不少同志表示衷心要求党的领导多加过问、关怀、支持文艺创作，同时也要求克服简单地"把关"、"点头"或管得过死的现象。希望有关领导进一步肃清"左"的思想影响，充分调动广大创作人员的积极性，继续坚持"双百"方针，切实发扬艺术民主，保证文艺创作和学术研究的自由，重视创作队伍的思想建设，抓好思想政治工作，以加强创作人员的革命责任感，引导作者正确认识生活和反映生活。

会议认为，要争取自治区的戏剧、电影创作在三、五年内有新的突破，必须大力培养创作人材，形成一支骨干队伍。要有计划地创造条件，组织作者深入到生活中去，并根据作者不同情况，积极安排他们进行业务学习，提高艺术表现技巧。可采取组织短时间的讲习班或送艺术院校进修学习的办法。每年应用一定时间，花一定经费组织作者外出观摩学习，开扩艺术视野，丰富生活积累。各级领导部门应关心作者的政治待遇和物质生活，要尽可能地帮助解决住房困难，写作条件差等问题。

到会同志对自治区文化局草拟的《关于加强戏剧、电影创作领导的几点意见》（征求意见稿）进行了认真讨论，并提出了补充和修改意见。大家认为这个"意见"稿提出的各项措施，如：建立健全创作工作机构，剧团配备专职创作人员，设立创作基金，制定上演报酬的规定以及实行定期评奖，对优秀创作给予奖励的规定，扩大剧本发表园地，办好《北国影

剧》及各地剧本园地等项措施是积极可行的，必将对促进和繁荣我区的戏剧、电影创作起到积极作用，要求尽早付诸实行。

会上各地作者还谈了1981年的创作规划。据初步统计，年内各地区、各剧团将重点抓好的戏剧、电影、电视剧作品有三十余个。

会议期间，自治区党委宣传部副部长云照光同志就当前文艺战线的形势和文艺思想上反映出的问题作了发言，文化局副局长周戈同志就如何繁荣创作问题作了专题发言。

会议结束前，自治区党委和政府领导同志王铎、周北峰看望了出席会议的同志，并讲话勉励大家为建设社会主义的精神文明，繁荣我区的戏剧、电影创作多做贡献。

## 内蒙古自治区文化局关于转发“全区二人台艺术改革经验交流会纪要”的通知

内蒙文字(82)25号

呼、包、乌海市，伊、巴、乌、锡盟文化局，内蒙古二人台演出队，内蒙古文研所，有关旗县文化局：

兹将《全区二人台艺术改革经验交流会纪要》发给你们。自治区文化局同意《纪要》的基本精神，请各地结合实际，参照执行。

当前，我国已进入了一个新的历史时期，党中央提出要建设社会主义精神文明的光荣任务。二人台这个土生土长为人民群众喜爱的剧种，为适应时代和人民群众的需要，应当在保持和发扬二人台风格特色的基础上，大胆地进行改革、发展和提高，逐步形成一个更加完备、成熟的剧种，在建设社会主义精神文明和五讲四美活动中发挥积极作用，更好地为自治区各族人民服务。

有关文化行政部门，要重视二人台这个剧种的发展，抓好改革工作，要组织力量创作整理改编具有二人台特色的优秀剧目，特别是反映现实生活的剧目，要在音乐、表演上进行改革发展，要注意发现和培养二人台优秀演员。内蒙古二人台演出队，呼市、包头、伊盟、巴盟二人台的改革工作，力争在今明两年搞出一台（或一两个小型剧目）有质量的实验性的二人台剧目来。

西部农区有关乌兰牧骑应当发扬二人台优良传统，做到以戏为主，小型多样，地方特色鲜明，人民喜闻乐见，有条件的乌兰牧骑也可以搞一些改革实验性的二人台剧目。

在二人台改革上，凡属做出优异成绩的剧团、乌兰牧骑或个人，自治区文化局将视情况给予精神和物质奖励。

自治区文化局将加强领导，并组织力量加强二人台的改革研究，组织经验交流，以指导各地的二人台改革工作。我们期望，各地有关文化行政部门，要把这项工作认真地抓起来，力争在三、五年内使二人台这个剧种有一个新的发展和提高。

内蒙古自治区文化局

1982年5月15日

# 内蒙古自治区二人台艺术改革经验交流会纪要

（1982年4月）

内蒙古文化局于4月8日至16日召开了自治区二人台艺术改革经验交流会。自治区和有关盟、市六十二名同志参加了会议。自治区党委宣传部副部长、文化局局长云照光同志在会上作了发言。自治区人民政府副主席周北峰同志接见了与会代表。

与会同志对二人台的产生、发展和现状进行了回顾和分析，对二人台艺术改革的成就、问题和正反两方面的经验进行了讨论和总结，并就二人台艺术的进一步改革发展充分交换了意见，进行了探讨。现将会议讨论的主要问题综述于下。

## 一

与会同志指出，二人台是在蒙、汉人民的亲密共处和艺术交流中产生的一株独具特色的艺术花朵，它的出生地在内蒙古西部地区，始终与人民血肉相连，长期为本地群众所喜爱。它形成于晚清，是在民歌、丝弦坐腔和民间舞蹈基础上发展起来的一种民间小戏。一些剧目如《走西口》、《打秋千》等，已出现了较多的戏曲因素，但多数剧目还停留在表演唱阶段。解放以后，在党的领导和关怀下，通过二人台战线的同志（包括二人台名、老艺人，专业与业余的二人台演员，以及参加二人台改革工作的新文艺工作者）的共同努力，已经使二人台成为我国北方的一个有相当影响但又不够成熟的地方戏曲剧种了。

与会同志认为，解放以后，在自治区各级党委和政府的领导下，在党的“百花齐放，推陈出新”方针的指导下，二人台艺术的改革发展成绩很大。二人台艺人翻了身，社会地位空前提高。二人台从小班发展成了专业剧团，进了京，出了国，灌了唱片，拍了电影。中央和自治区出版了大量二人台剧本、二人台音乐以及二人台理论研究和资料等方面的书籍。二人台的传统剧目和曲谱的搜集整理工作，也很有成绩。党和政府还培养造就了一大批从事二人台艺术的专业队伍。此外，业余的二人台演出组织，遍地开花，对满足人民群众日益增长的文化要求，也起着重要作用。在十年内乱期间，二人台队伍和二人台事业遭受了极其严重的摧残。粉碎“四人帮”以后，特别是三中全会以来，二人台又恢复了生机，从浩劫中复

苏，开始了新的繁荣。

## 二

与会同志对三十年来二人台艺术改革的经验教训认真地进行了总结。大家认为，二人台虽然已初步形成了一个地方戏曲剧种，但却还是个不成熟、不完备的剧种，需要进一步改革、发展和提高。今天，我们的社会主义祖国已进入了新的历史时期，党中央提出了建设社会主义精神文明的光荣任务。在这样的形势下，自治区文化局召开这样一次会议是十分及时的。二人台艺术应当总结经验，找出差距，加快改革发展的步伐，以适应时代的要求和人民的愿望，在建设社会主义精神文明和“五讲四美”活动中发挥积极作用。

会议认为，二人台三十余年的发展史，充分证明必须开展既反对保守，又反对粗暴的思想斗争。与会人员着重分析了二人台改革发展中存在的问题主要是：(一)二人台艺术的改革发展，多年来存在着不同的看法和争论，缺乏统一的、明确的方针。(二)二人台音乐的改革发展，有时带有盲目性，存在着不尊重二人台音乐的传统，不遵循戏曲音乐发展的客观规律的现象。这种盲目性和任意性，影响了二人台戏曲音乐的规范化。(三)移植其它剧种现成剧目过多，新编和整理、改编本剧种独特的剧目少。一个剧种的兴盛，必须不断积累自己独有的优秀剧目，否则是不可想象的。(四)在培养二人台艺术人才方面，我们做了大量工作，有了一些较优秀的演员。为了发展这个剧种，今后应该采取有效措施，大力培养尖子演员。没有尖子，没有“明星”，一个戏曲剧种就很难兴盛起来。(五)一些专业二人台剧团经济压力重，艺术改革受到影响。

与会同志一致认为，二人台应当由目前不成熟、不完备的剧种发展成为一个具有内蒙古西部地区艺术特色的、成熟的、完备的地方戏曲剧种。同时，原有的二人台各种表演形式也可以并存，可以继续发展提高。二人台艺术本身具有戏曲艺术的各种基本特征，是戏曲而不是歌剧。以二人台音乐为素材创作新歌剧是可以的，但这与二人台本身的发展是两回事。大家认为，在二人台基础上发展起来的内蒙古西部地区的戏曲剧种应当正名，“二人台”这个名称的内涵与这个剧种的现实情况已不相符。大家希望主管部门在一定时期内研究确定一个剧种名称。这个剧种艺术建设总的原则，一是在音乐、语言、表演艺术等方面充分保持并发扬二人台的风格特色，保持发扬自身区别于其他剧种的东西，也就是保持发扬自己的艺术个性；二是博采众家之长，变为自己的血肉，借以丰富自己的表现力。

与会同志相信，把蒙、汉两族人民共同培育的二人台发展成为一个成熟的、有丰富表现力的内蒙古西部的地方戏曲剧种，不仅在艺术上有重大意义，而且在加强蒙、汉两族人民的兄弟情谊方面，必将发挥积极作用。

## 三

与会同志对我们这个剧种发展的设想，主要可以归纳为下列几点。

1. 在剧目方面，贯彻现代戏、传统剧和新编历史剧三者并举的方针。但二人台有及时

反映现实生活的优良传统,应当特别强调现代戏的创作和演出。剧目的体裁、题材、风格,在坚持“二为”方向的前提下,应当广泛多样,给作者以广阔的天地。应当以创作自己的现代戏、新编历史剧和整理改编的传统剧目为主,移植为辅。剧目工作要“以我为主”,自成一家。新编的现代戏和历史剧,都要保持二人台艺术的特色,保持二人台的语言风格。

2. 在音乐方面,要遵循二人台音乐戏曲化的规律进行音乐改革。剧种音乐的形成和发展,是能否把二人台艺术发展成为一个成熟的、完备的剧种的关键。会议希望二人台音乐工作者鼓干劲,树雄心,攻克难关,尽可能完善地解决这个问题。在二人台音乐戏曲化的改革上,必须保持发扬二人台音乐的风格、特色。

3. 在表演艺术上,要保持发扬自己的优秀传统,也要博采众家之长,以扩大和丰富自己的表演能力。戏曲表演艺术不能离开程式,程式实质上是一种艺术表现语汇,是生活动作的美化、提炼和升华。要学习兄弟剧种的程式,取其精华,化为己有。抛弃那些不健康的、失去生命力的部分,还要从本地民间舞蹈中吸收养料,从生活出发创造新的、美的程式。当然,也可以向话剧、歌剧、电影、电视剧学习,也可以用一些写实的、生活化的表演手法,虚实结合,但要特别注意戏曲的特点。

4. 二人台既然是地方戏曲,当然要用地方语言。应当在本地语言、语音的基础上,经过提炼加工,使其美化,诗化,音乐化,节奏化。

5. 培养人才特别是尖子演员,是关系剧种成败盛衰的大事,希望自治区和各盟、市都大力抓一抓,力争三、五年内见成效,出人才。

## 四

与会同志还围绕二人台艺术的进一步发展,提出了一些很好的建议。

1. 建议以二人台演出队为基础,集中人才,加快二人台艺术改革发展的步伐,目前搞一些中、小型剧目的实验演出活动。各盟、市也要进行二人台的改革研究工作,搞一些实验演出。

2. 建议自治区设立二人台改革基金,专门用于艺术上的实验。

3. 建议组织二人台艺术学会(或研究会),以便把分散的人才组织起来,每两年开一次学会,学会不必设专门机构和人员,由内蒙古文学艺术研究所兼管。

# 后　　记

《中国戏曲志·内蒙古卷》是按照中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会和中国戏剧家协会关于编辑出版《中国戏曲志》的统一要求编纂的。编纂工作以马克思列宁主义的唯物史观为指导，严循实事求是的原则，对浩繁的史料作了认真调查研究，力求资料翔实，立论有据，既符合《中国戏曲志》统一体例的要求，又能够鲜明地体现出内蒙古的民族和地方特色。全书分综述、图表、志略、传记四个部类，共设置各类条目八百余个，配图三百六十余幅，比较全面系统地志述了内蒙古戏曲的历史与现状，反映了全自治区二十多个剧种的艺术风貌及其繁衍流变的轨迹，是内蒙古有史以来第一部完整、全面的戏曲专志。这部志书的问世，填补了内蒙古戏曲史志的空白，对研究内蒙古戏曲历史，继承戏曲遗产，探索戏曲发展规律，促进戏曲在少数民族地区的革新与繁荣，都具有重要的文献价值。

《中国戏曲志·内蒙古卷》的编纂工作是在内蒙古文化局的直接领导下进行的。从1983年后半年开始筹备，经过建立编辑机构、组织编纂队伍、收集资料、拟订编纂提纲、撰写和修改条目释文，到1992年送交终审，历时八年多。此间，自治区各级文化主管部门始终把戏曲志的编纂视为文化工作的一项基本建设，列入重要的议事日程。起初，自治区文化局委托顾问孔庆臻进行筹备。孔庆臻调任后，改由副局长王世一主持这项工作，并兼任《中国戏曲志·内蒙古卷》主编。自治区文化局、自治区艺术科学规划领导小组和内蒙古卷编辑部，先后组织过六次全自治区性（包括分片会议）的戏曲志编纂会议，组织编辑机构，培训编辑人员，制订编纂提纲，加强组织领导，解决具体问题，确保编纂工作的正常进行。

全国艺术科学规划领导小组及办公室、中国戏曲志编辑部非常重视和关心边疆少数民族地区的戏曲志编辑工作，对内蒙古卷的工作从各方面给予帮助，许多同志不辞劳苦，亲自来内蒙古参加编纂工作会议，教授编志知识，与内蒙古卷编辑部的同志一起研究和修改条目释文，悉心指导编辑工作，为内蒙古卷的成书付出了辛勤的劳动。

内蒙古地域辽阔，居住分散，是一个以蒙古族为主体，多民族聚居的地区。历史上，各民族都曾在不同的历史时期为内蒙古戏曲艺术的繁荣和发展做出过贡献。内蒙古卷的编纂任务十分繁重，直接参与这项工作的近百人。全自治区十二个盟、市都设立了编辑部或编写组，不少旗、县也建立了相应的机构。参加编纂工作的有为内蒙古戏曲事业奋斗了数

十年的老同志，也有走上戏曲研究岗位时间不长的年轻人。他们以“上要对得起祖先，下要对得起后人”的责任心和使命感，克服困难，奋发进取，在艰苦的条件下默默无闻地工作，有许多感人至深的事迹。

内蒙古卷开始编纂时，内蒙古艺术研究所副所长席子杰已是重病在身，但仍参与拟定编纂提纲，组织编辑机构，抱病做了许多开创性的工作。一生历尽坎坷的文史工作者刘映元老先生，多次为内蒙古卷的编辑介绍和讲述其研究成果，无私地提供不少有价值的资料，弥留之际，仍企盼着内蒙古卷早日问世。他们虽然已先后离开了我们，但夙愿终于得以实现。一些长期在内蒙古文艺界工作的老同志，为内蒙古卷的编纂工作也做出了可贵的贡献，如宝音贺希格、欧阳洁、朱长金、姜华、李赐、褚广森、李凤阁、于瑞卿、石万英、门德仁、张国良等。包头市文化局戏剧创作研究室的项在瑜，年过六旬，是中华人民共和国成立初期支边的戏改干部，离休后应聘担任内蒙古卷编辑部副主任。她以体弱多病之身，强忍老年丧子的悲痛，一心扑在工作上，西至河套，东到辽河，辛劳奔波，调查核实资料，亲自撰写了数十个条目释文。项在瑜被编辑部的中青年视为楷模，大家亲切地称她为“项老师”、“项大姐”。内蒙古艺术研究所副所长查洪武，为了确保内蒙古卷书稿的质量，应邀对数十万字的手稿逐字进行通读，在行文遣词方面提出了许多宝贵的意见。昭乌达盟宁城县的乡镇干部于书田和马振东，骑着自行车进行调查，跑遍了全县的每个村落。他们将调查所得材料进行整理，刻印成册，编写出内蒙古第一部县级戏曲志。海拉尔市文化局局长王彬带领京剧团几位演员，在极为困难的条件下，有时甚至自己花钱，编写出具有相当水平的《海拉尔戏曲志》。呼伦贝尔、昭乌达、乌兰察布、伊克昭等盟和包头市、在文化部门负责人的大力支持下，也都分别编写出各自的戏曲志。内蒙古卷的完成，与各盟市文化部门的积极配合，以及全体从事修志工作人员的辛勤劳动是分不开的。

特别应该提到的是，一些身居海峡对岸的内蒙古籍同胞，十分关心内蒙古卷的编纂工作。赤峰泰和戏院班主宋子安之子宋毓蒲先生，多次从台湾寄来有关资料，期待“海峡两岸早日和平统一，共同繁荣祖国的戏曲艺术”。晋剧名伶李子健之女李碧兰女士，由台湾回大陆省亲之际，为内蒙古卷提供了珍藏多年的照片。国内一些社会人士，也对内蒙古卷给予热情的帮助。如内蒙古文史馆达倩芬女士，系阿拉善蒙古王公的后裔，多次在家中接待内蒙古卷的编辑，介绍阿拉善王府戏班和戏台的情况。承德话剧团王玫罡先生，无私地提供自己多年研究内蒙古王府戏班的成果。北京语言学院杨尧先生，仔细地阅读了内蒙古卷的初稿，写来近万言的修改意见。包头市文史馆王绍青先生，早年开办照像馆时与在西口演出的戏曲名家多有交往，也为内蒙古卷介绍了许多珍贵的史料。自治区和盟市有关单位，以及一些名老艺人的家属，也提供了不少珍贵的照片。在此，我们一并表示衷心的感谢。

八年来，内蒙古各地的戏曲志编纂人员调查访问行程二十余万公里，走访艺人近千人次，查阅各种志史资料二百四十余卷，编印各种戏曲资料汇编三百余万字。发现了一批珍

贵的戏曲文物，如辽墓中的百戏壁画，阿鲁科尔沁旗金代杂剧盏托，一批建于明末清初时期的古戏台，奈曼旗清代下洼戏班戏衣，古画《月明楼》等。这些资料的发现，把内蒙古有实物资料可考的戏曲历史上溯了数百年。此外，在蒙古戏、北路梆子等剧种方面，也有一些新的资料发现，引起自治区内外学术界的注意。在此，我们对发现和提供这些文物和资料的同志表示衷心的感谢。长期以来，由于资料不足，人们对内蒙古戏曲发展历史的认识有不少偏颇之处。随着珍贵史料的发现和学术研究的深入，一些长期争议的问题取得了共识，这是编纂戏曲志产生的积极成果。

《中国戏曲志·内蒙古卷》编辑部设在内蒙古艺术研究所。该所戏剧研究室全体同志参加了编志工作，是内蒙古卷编辑部的主要力量。设在所内的其他艺术集成志书编辑部的同志，从各方面对戏曲志的编辑工作给予大力协助。所办公室的同志，承担各次戏曲志编纂工作会议的会务工作，迎来送往，安排食宿，付出了艰辛的劳动。内蒙古卷编辑部还从实际情况出发，从盟、市聘请陈怀智、高步成、臧兰英等作为条目撰稿人。为了提高编辑质量，内蒙古卷编辑部采取请自治区内外专家讲学，深入基层具体指导的方式，帮助各地培养业务骨干。编辑部的全体同志，以无私奉献的精神，日以继夜地工作，做出了突出的成绩。1990 年 7 月，内蒙古卷编辑部完成了四十五万字的初审稿。中国戏曲志编辑部在呼和浩特召开初审会议，聘请了自治区外的一些专家学者作为特约编审员，对初审稿认真进行评审，提出了许多宝贵的修改意见。之后，内蒙古卷编辑部的同志根据总编辑部和特约编审员的意见，深入基层，补充资料，抓紧文字修改和配图工作，用了一年多的时间完成了初稿的修改工作。1991 年 9 月，中国戏曲志编辑部对内蒙古卷分部类逐条进行复审，对全书大部分条目做了肯定，同时对剧种、剧目、传记等比较薄弱的部分提出了具体的修改意见。在以后九个月的时间里，内蒙古卷的编辑人员再接再厉，艰苦工作，为全书终审定稿做最后的努力。

内蒙古戏曲源远流长，遗产丰富，是中国戏曲史的重要组成部分。编纂《中国戏曲志·内蒙古卷》任务艰巨，责任重大。尽管全体编纂人员在编写过程中尽心尽力，尽职尽责，但由于自身水平和各种因素的限制，这项亘古未见的开创性工作缺憾之处一定不少，疏漏和失误也难以避免，恳请专家学者和读者批评指正。

《中国戏曲志·内蒙古卷》编辑部

# 索　引

# 条目汉字笔画索引

## 一 画



## 二 画



## 三 画

## 四 画

## 五　画

## 六　画

## 七　画

## 八　画

## 九　画

## 十画

## 十一画

## 十二画



## 十三画

## 十四画



## 十五画



## 十六画



## 十七画以上

# 条目汉语拼音索引

## A



## B

c

D



E

## H

## J

K



L

## M



## N

## P



## Q

## R



## S

## T

## X



## Y

## Z